



HAL
open science

Feedback!: pour une généalogie des musiques populaires

François Ribac

► **To cite this version:**

François Ribac. Feedback!: pour une généalogie des musiques populaires. Sociologie. Université Paul Verlaine - Metz, 2008. Français. NNT: 2008METZ001L . tel-01752560

HAL Id: tel-01752560

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752560>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ Paul Verlaine · METZ	
S.C.D.	
N° inv	2008 001 L
Date	LM 308/01
Lect mag d'etage	

Université Paul Verlaine-Metz

U.F.R Sciences Humaines et Art

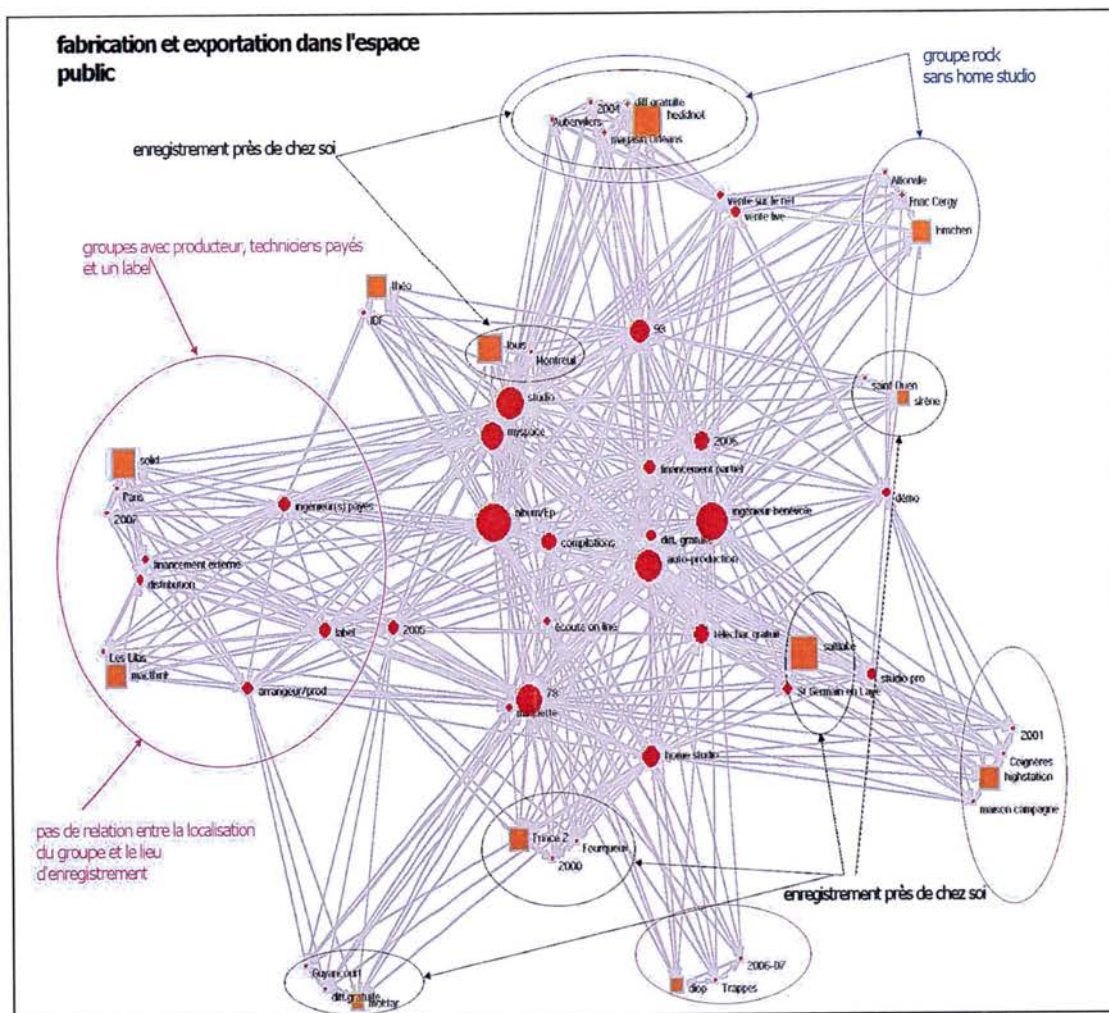
Ecole doctorale perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces,
sociétés (PIEMES)

Doctorat de sociologie

Feedback ! Pour une généalogie des musiques populaires

François Ribac

Sous la direction de Jean-Marc Leveratto



Année universitaire 2007-2008

UNIVERSITÉ Paul Verlaine - METZ	
S.G.D.	
N Inv	
Cote	

Université Paul Verlaine-Metz

U.F.R Sciences Humaines et Art

Ecole doctorale perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces,
sociétés (PIEMES)

Doctorat de sociologie

Feedback, pour une généalogie des musiques populaires

François Ribac

Sous la direction de Jean-Marc Leveratto

Jury

Jean-Marc Leveratto

Simon Frith

Antoine Hennion

Denis Laborde

Christian Licoppe

: Directeur de thèse

: Co-encadrant scientifique

: Rapporteur

: Rapporteur

: Examineur

Année universitaire 2007-2008

Hommages

Avant de présenter cette thèse, je souhaite remercier les personnes et les institutions qui m'ont apportées leur précieux concours durant les cinq années qui viennent de s'écouler.

En premier lieu, tous ceux et celles qui m'ont permis de tester mes idées lors de séminaires, colloques ou conférences publiques : Béatrice Balvay et Edgard Garcia (Chroma), Eric Boistard (L'Olympic), Fabienne Bidou (Onda), Chantal Dahan (Injep), Philippe Despoix et Nicolas Donin (Colloque sur Max Weber à l'Ircam), Lylianne Dos Santos (Arts Vivants), Didier Doumergue (Studiolo-Irts de Lorraine), Simon Frith (University of Stirling), Yves Guinchat (Rectorat de Créteil et Université d'Automne de l'Éducation Nationale), Antoine Hennion (CSI), Denis Laborde (MSH), Sophie Maisonneuve (à l'EHESS), Jean-Marc Leveratto (Laboratoire Erase), Michel Mirandon (Commissariat au Plan), Marc Perrenoud (Terrains de la Musique), Catherine Simon (Forum de Lorraine), Eddy Schepens et Jean-Charles François (Cefedem Rhone-Alpes et CNSMD de Lyon), Philippe Teillet et la Bibliothèque départementale de l'Isère, Fanny Bertrand (AVDAM), Frédéric Volle et Guillaume Georges (Direction Culturelle et Conservatoire de Livry Gargan), Patrice Budzinski (Le Grand Mix) et Pascale Debrock (La Condition Publique), Geneviève Goutouly-Paquin et Claude Paquin (CNPT de Dunkerque), le Bureau des pratiques amateurs de la DMDTS (Ministère de la Culture) et la Cité de la Musique.

J'ai également présenté certaines de mes hypothèses lors de colloques organisés par le laboratoire 2L2S/Erase à Metz, the Art of Record Production à Edinburgh, the Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music à Egham-London et l'Iaspm francophone d'Europe à Louvain La Neuve. Outre ces interventions, des articles publiés dans les revues *Mouvements*, *Enseigner la Musique*, *Journal of Art of Record Production*, *Panorama Jeunesse* et sur le site de l'IASPM francophone d'Europe m'ont considérablement aidé à éclaircir (du moins je l'espère !) mes idées. Que les responsables éditoriaux de ces structures soient ici remerciés ainsi qu'Emyr et Pauline Davies et Illa Carillo-Rodriguez qui m'ont aidés à traduire ces textes en anglais. L'étude de terrain menée pour cette thèse a également donné lieu à un rapport mis en ligne par ses commanditaires.

Précisément, cette étude, relatée dans le troisième chapitre de ce travail, a été financée par le programme interministériel "Culture et Territoires en Ile de France", le Conseil général de Seine Saint Denis et le bureau des Écritures du Ministère de la Culture. Je voudrais tout particulièrement remercier les membres du comité de pilotage de "Culture et Territoires" (avec une mention spéciale pour François Faraut, Pascale Rohaut et Nathalie Depoorter), André Cayot (Ministère de la Culture) et Denis Vemcleefs (à l'époque en charge de la musique au CG 93) pour leur soutien sans faille et leur confiance. Je n'oublie pas

Éric Boistard, Gilles Castagnac, Thierry Duval, Denis Talledec, Yann Vrignon, Vincent Rouzé, les associations Chroma, le Cry, Trempolino, le café musical la Pêche et naturellement les musicien-n-e-s qui ont bien voulu me donner –avec tant de générosité et de sérieux- de leur temps lors de cette enquête. En ce qui concerne les cartographies réalisées pour cette investigation, je sais gré à Andreï Mogoutov, concepteur du logiciel RéseauLu, de m’avoir fait bénéficier de sa compétence et de cet outil. Renaud Epstein, Sophie Maisonneuve et Philippe Godard ont bien voulu lire le rapport de recherche, et me faire part, avec tact et intelligence, de leurs remarques et suggestions.

D’autre part, les encouragements de Stith Bennet (dont le livre *on becoming a rock musician* a illuminé mes réflexions) sont tombés “à pic” tandis que les conseils bibliographiques d’Ilana Löwy, qu’il s’agisse de gender ou de sciences studies m’ont été extrêmement utiles. Je remercie également Otto Sibum de m’avoir permis de prendre connaissance de ses travaux, James Boon qui m’a orienté vers les livres de Bateson et Peter Rendshaw qui m’a fait découvrir les écrits de Michael Polanyi. Depuis de longues années, mon vieil ami Jean-Paul Gaudillière (par ailleurs encore jeune) m’accompagne dans mes pérégrinations théoriques. Je lui dois la découverte des cartes de réseaux, la lecture d’un nombre considérable de livres en matière de sciences studies, la mise à disposition gracieuse de nombre de concepts (par exemple sa définition de la biomédecine transposée à la musique populaire), de très nombreuses (et toujours passionnantes) discussions et d’attentives lectures de mes articles. Bien que j’assume l’intégralité du quatrième chapitre de cette thèse, il ne m’aurait sans doute pas été possible de le rédiger sans ses conseils et ses observations. Je remercie également François Prodromides pour avoir lu et commenté ce travail avant, moment fatidique, qu’il ne soit tiré sur papier. Ses suggestions ont été, comme toujours, bénéfiques.

Reste à mentionner, avec toute la chaleur possible, mes deux directeurs de thèse. Je dois tout d’abord à Jean-Marc Leveratto de m’avoir introduit à la sociologie, encouragé à entreprendre cette thèse à l’Université de Metz puis de m’avoir accompagné jusqu’au terme de ce travail. Jean-Marc a également bien voulu me convier à son séminaire et m’a donné la possibilité de présenter mes idées lors de différentes conférences et/ou sessions de formation. À cela s’ajoutent d’innombrables conversations, de très nombreux ouvrages et films, en bref la découverte de perspectives nouvelles. De son côté, Simon Frith a bien voulu m’accueillir à l’Université de Stirling, me faire partager son expérience des popular music studies et m’inviter à présenter –dans son séminaire, lors d’un colloque à Edinburgh ou encore dans les colonnes du *Journal of Art of Record Production*- mes propositions sur les liens entre la tradition intellectuelle anglo-américaine du feedback et le rock. Ces opportunités ont été particulièrement importantes pour moi dans la mesure où elles m’ont permis de tester (et de corriger sensiblement)

devant un auditoire anglophone certaines hypothèses ayant justement trait à la tradition anglo-américaine. Je dois en outre à Simon d'avoir pu accéder –notamment via sa bibliothèque- à nombre d'ouvrages inaccessibles en France et qui ont considérablement élargi mon horizon.

Last but not least, je dédicace ce travail à Eva Schwabe qui a bien voulu m'accompagner, avec et sans caméra et parfois jusqu'en Écosse, pendant l'enquête de terrain et la rédaction de cette thèse.

Introduction

1 Quelques définitions

Cette thèse fait écho à un DEA soutenu en automne 2003 et intitulé "formes et assemblées". Ce travail a été complété à la fin 2004 par *l'Avaleur de rock*, une réflexion sociologique sur l'usage et la fabrication des étiquettes stylistiques et la place des techniques de recording dans la musique populaire. Avant d'exposer plus avant cette nouvelle recherche, je vais d'abord en préciser les cadres.

a) Qu'est ce que la musique populaire ?

Pour définir ce terme, et ce qu'il recouvre, j'emprunte à l'historien des sciences Jean-Paul Gaudillière sa définition de la biomédecine (2002 page 9). Pour moi, *la musique populaire est moins une entité définie, justiciable de frontières nettes, qu'un processus de reconfiguration permanente des rapports entre les artistes, les amateurs, les experts, l'industrie musicale et les techniques de reproduction sonore*. La "musique" (populaire ou pas) consiste donc en un composé où interagissent toutes sortes d'entités : personnes, groupes d'individus, étiquettes stylistiques, pratiques discursives, objets, technologies, savoirs pratiques, répertoires, presse etc. Continuons avec les emprunts et disons qu'à la façon de Simon Frith (1996), j'aborde la culture populaire *comme un ensemble de pratiques concurrentes*, où des distinctions, des oppositions et des ruptures s'opèrent. C'est cette dynamique qui explique la multiplication des étiquettes stylistiques et leurs hybridations. Bien entendu, si ces controverses conduisent à des séparations, elles encouragent aussi des personnes à stabiliser des dénominateurs communs et à se regrouper au sein de courants musicaux et autour d'objets. En d'autres termes, la controverse produit aussi bien de l'individuation que des regroupements. Le vaste ensemble "musique populaire" peut être pensé à partir des trois grandes cultures qui (pour l'heure) lui donnent corps : le rock, le hip hop et la techno (que l'on appelle également électro, house music ou encore musique électronique). Tachons de distinguer, autant que faire se peut, ces trois pôles, en gardant à l'esprit qu'il s'agit de modélisations.

b) Rock

Par rock, je désigne une série de mouvements musicaux apparus depuis la naissance du rockabilly¹ jusqu'à nos jours : *surf music, soul music, pop-rock, rock psychédélique, folk-rock, punk, rock progressif, krautrock, hardcore, world music, reggae* etc. Ces courants ont d'abord en commun la place déterminante accordée à l'amplification du signal permise par l'électricité, du côté de l'écoute comme celui de la fabrication de la

¹Rockabilly : forme de rock'n'roll popularisée par Elvis Presley, mélange de musique noire et de hillbilly, musique des fermiers américains. Ses débuts, à propos sur lesquels je reviendrai à la fin de cette thèse, remontent à 1954.

musique. En effet, la musique enregistrée constitue le socle à partir duquel on apprend à aimer, à reproduire et à inventer la musique dans les mondes rock. Une des convictions exprimée ici est qu'une des singularités du rock est d'avoir fait des répertoires enregistrés et des outils de reproduction sonore des *instructeurs*, instructeurs comparables au moniteur qui observe et corrige un-e apprenti-e nageur (euse). Cette caractéristique s'applique également à la techno et au hip hop. Le rock se distingue également par la centralité des groupes. En effet, ceux-ci servent à la fois de bornes dans la carrière d'un-e musicien-n-e- (pour les amateurs, pour les musicien-n-e-s comme pour les histoires du rock) mais aussi d'écoles pratiques où l'on apprend à jouer ensemble. On doit d'ailleurs remarquer qu'à l'heure où les technologies (des boîtes à rythme aux logiciels informatiques) permettent à un individu de se passer de partenaires humains, le fait de s'insérer dans un groupe signifie, encore un peu plus qu'avant, adhérer à l'éthique rock. Autre point, le rock ne saurait exister sans l'épreuve² décisive du concert (comparez le nombre de photos des Rolling Stones sur la scène et "à la ville" que vous connaissez) et plus généralement par la place qui occupe la *performance*. Par ce terme, j'entends non seulement l'acte de se produire (se réaliser) devant un public mais aussi le fait d'utiliser son corps pour s'initier, transmettre et partager "la musique" et ce tant dans la sphère domestique que lors d'évènements collectifs. Dans cette acceptation, l'engagement corporel des personnes ne concerne pas seulement les artistes mais tous ceux et celles qui utilisent ces *rhétoriques* du corps propres à la culture populaire et dont il sera largement question ici (Frith 1996). Sous un certain angle, on peut considérer les nombreuses déclinaisons stylistiques du rock comme autant de variations à partir des motifs qui viennent d'être exposés : électricité, techniques de recording, groupes, performance et engagement.

c) Hip hop

Bien entendu, ces divers motifs ne sont pas des invariants (sans histoire) et leurs modulations ont fini par dépasser les contours de la planète rock. Ces "dépassements" ont donné naissance, au début des années soixante-dix, au hip hop. Le rap et le scratch (composantes musicales de la culture hip hop) ont, encore un peu plus, fait de la musique déjà

² J'utilise dans ce travail le mot "épreuve" dans l'acceptation donnée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot et ce d'autant plus qu'ils insistent sur le rôle décisif des lieux et des objets dans les modalités d'un accord entre personnes.

"L'épreuve conduit les personnes à s'accorder sur l'importance relative des êtres qui se trouvent engagés dans la situation (...) Des êtres très divers, par exemple des personnes, des institutions, des outils, des machines, des dispositions réglementaires, des moyens de paiement, des signes, des noms etc. se trouvent liés et disposés les uns par rapport aux autres dans des assemblages suffisamment cohérents pour que leur engagement soit jugé effectif, pour que les processus attendus puissent s'accomplir et pour que les situations puissent se dérouler de manière correcte (...) Une situation de ce type, qui se tient de façon cohérente sans objets équivoques, est *naturelle*" (1991 page 58)

enregistrée et des outils domestiques de reproduction sonore les matériaux et les instruments de la performance musicale. Concrètement, certain-e-s adolescent-e-s ont commencé à poser leurs mots sur des musiques existantes (des "instrus") diffusés par des appareils à cassette portables (les fameux ghetto-blasters) ou des platines disques, à danser sur ces flux musicaux (*break dance, smurf* etc.) et à dessiner (*graphes*) sur des murs. À partir de là, de nouvelles façons de faire et d'aimer la musique ont surgi, tant du côté du "travail artistique" que dans les espaces publics : des manipulateurs de supports enregistrés et des tchatteurs (euses) sont devenu-e-s des artistes tandis que les hip hoppers ont investi des espaces (parcs, rues, salles de réunions, immeubles etc..) qui, à l'origine, n'étaient pas considérés comme des lieux propices à la musique. De ce point de vue, si la notion de "cultures urbaines" rend justice au mouvement de translation opéré par le hip hop, on ne doit cependant pas oublier que cette réappropriation de la ville est intimement liée à l'existence *d'objets techniques*, aux usages imprévus qui en ont été faits et à la mise au point de nouveaux gestes dans la sphère domestique. On remarque également que si les musicien-n-e-s de hip hop ont bien utilisé nombre d'objets issus de la sphère professionnelle –micros, sonorisation, consoles de mixage- ils ont aussi fait d'objets de consommation culturelle, comme les ghetto-blasters ou les platines vinyles, des instruments de musique. Enfin, le fait que la culture hip hop se décline (et se pense) en trois sous-mondes, graphes, rap et danse, rend bien compte des différents types de représentations qu'un monde musical met en œuvre.

d) Techno

Née dans les années quatre-vingt, la techno a porté une attention particulière aux techniques de numérisation du son et considéré avec méfiance la personnalisation que le marché favorise. Héritière de la musique psychédélique des sixties et de ses festivals, elle a aussi redéfini l'espace public. D'une part, en transportant ses performances publiques (notamment les raves) dans de nouveaux espaces comme les friches industrielles et les campagnes. D'autre part, en inventant une nouvelle forme de fête (la *teuf*) où la gratuité est (la plupart du temps) la règle pour les DJ comme pour les teufeurs et dans laquelle la danse est également très présente. Comme pour le hip hop, cette nouvelle sociabilité s'est appuyée sur des techniques et des objets : la miniaturisation accrue des outils de reproduction sonore domestiques et professionnels, la numérisation du son et l'apparition de la norme MIDI au milieu des années quatre-vingt, la mise sur le marché d'ordinateurs personnels (PC), l'usage des téléphones mobiles et de sites Internet comme plate-formes d'échange. À cela, on peut ajouter une utilisation alternative des "vieux synthétiseurs" et la redécouverte de répertoires (*easy listening*, musiques de film des sixties et des seventies etc.) ignorés par le rock. Là encore, nombre d'innovations technico-artistiques ont

été produites et même diffusées à partir d'appartements. D'ailleurs, les termes de *techno* et de *house music* rendent bien la place déterminante que les technologies numériques et les chambres occupent dans cette galaxie qui, par ailleurs, parade chaque année dans nombre de métropoles. Emblématique de cette musique, la figure du (de la) DJ mixant et échantillonnant des sons (*sampling*) et des disques nous montre, là encore, la place centrale de la culture sonore et des outils de reproduction dans la musique populaire. Expression de la circulation intensive des répertoires et des sons, la techno est probablement, après la world music, le courant le plus transnational.

Avant de conclure ce tour d'horizon, il n'est pas inutile de préciser que de (très) nombreux hybrides ont été (et sont) générés à partir de combinaisons entre ces "grands domaines" : *electro pop*, *trip hop*, *reggae muffin*, *hip hop électronique* etc.

e) Au delà des différences

À présent, et à partir de ce qui vient d'être dit, résumons en quelques traits la musique populaire :

- La musique enregistrée et les techniques de reproduction y occupent une place essentielle tant en termes d'apprentissage, de transmission que de production, et ce tant dans la sphère amateur que professionnelle.
- Pour qualifier la façon dont les personnes s'initient à ces technologies soniques et les manipulent, on pourrait parler de *culture technique populaire*³ ; peu d'écoles, de méthodes et de cursus, peu de situations explicites éducatives, une acquisition des compétences forgée par la pratique et soutenue par des pairs, une partie considérable de l'apprentissage réalisée à la maison au contact d'objets de reproduction.
- La place centrale des amateurs en cela qu'ils (elles) constituent le terrain principal d'où émergent -la plupart du temps de façon anonyme- les innovations stylistiques et techniques.
- Un double processus de validation où les œuvres (et les styles) doivent être à la fois produites en public *et* sur disques pour prouver leur efficacité ou, ce qui revient au même, trouver leur public. Double processus où l'on retrouve l'aller retour entre la chambre et la scène et la complémentarité entre l'engagement des corps (la performance) et les techniques de reproduction sonore. Va-et-vient où chacun de deux pôles est évalué à l'aune de l'autre.
- Un place considérable accordée à la *négociation* que l'on retrouve tant dans les dialogues entre scène et audience lors des performances publiques, dans le mode d'organisation des artistes (groupes et collectifs) que dans la façon dont le travail musical implique divers types de compétences (par exemple artistes,

³ Expression empruntée à Elisabeth Lage (1987)

arrangeurs, producteurs et techniciens dans les studios professionnels). Bien entendu, on doit comprendre le terme de négociation dans sa double acceptation : accord *et* confrontation.

2 Anciens et nouveaux sillons

Une fois posés ces balises, il me faut maintenant indiquer dans quelles directions je me suis engagé.

a) Ethnographier les usages des supports enregistrés

Lorsque j'ai travaillé à mon DEA puis à *l'Avaleur de rock*, j'ai pu réfléchir avec les outils propres aux sciences humaines à ce que la pratique de la basse électrique et la composition m'avaient enseigné d'une autre manière, à savoir que faire de la musique (que l'on soit labellisé-e-musicien-n-e ou pas) consiste, en grande partie, à débattre (y compris avec soi-même) de la validité des objets que l'on manipule. Ces discussions ne concernent pas seulement les répertoires mais ont également trait aux outils d'écoute ou de traitement de la musique, d'autant qu'à l'âge du sampling, les répertoires enregistrés (jadis destinés aux auditeurs) sont communément manipulés par les musicien-n-e-s et que les sons (auparavant l'apanage des seuls professionnels) sont communément bidouillés par les "simples" auditeurs (trices) avec leurs PC(s).

Or, si je m'étais intéressé à la place des disques et des studios dans la production rock ainsi qu'aux métamorphoses des étiquettes stylistiques, je n'avais que peu abordé *la façon concrète dont se tissaient les liens entre les objets et les musicien-n-e-s d'aujourd'hui*. C'est ainsi qu'est né le désir d'ethnographier les pratiques actuelles, en prêtant une attention toute particulière aux apprentissages, aux dispositifs matériels permettant de (se) représenter et de faire circuler la musique et à la façon dont l'informatique et le Web modulent désormais le paysage. Partant du constat fait par Bennet (1980) et Green (2001) selon lequel l'apprentissage du rock s'effectuait principalement avec les disques et en groupe, j'ai mené une enquête qualitative afin d'observer ce qu'il en était aujourd'hui dans une région française. Compte tenu des mutations intervenues depuis le début des années soixante-dix, il allait de soi que, d'une part, les trois grandes matrices (rock, hip hop, techno) devaient être étudiées et, d'autre part, que l'observation concernerait, outre les personnes, la façon dont les différentes interfaces (instruments, supports, écritures, logiciels, dispositifs techniques) matérialisaient l'activité musicale⁴. En résumé, mon premier axe de travail a été de considérer les objets techniques comme des acteurs à part entière (Barbier 2005, Pinch et Troco 2002).

⁴ Les méthodologies et les modalités de cette étude sont exposées en détail dans le troisième chapitre de ce travail.

b) Vers une archéologie (comparatiste) des supports enregistrés

M'engageant dans une recherche de terrain sur les objets et les dispositifs d'enregistrement, j'ai tout naturellement cherché à documenter l'histoire de la reproduction sonore. Or, j'ai rapidement compris que l'histoire de ces techniques était –notamment en langue française– peu documentée et surtout que les spécialistes de musique populaire ne portaient, pour ainsi dire, pas d'attention à ce thème. Mieux (ou pire), si de très nombreux journalistes et chercheurs s'interrogent, et très régulièrement, sur les débuts du rock'n'roll, on ne s'intéresse que très peu à la façon dont les ingénieurs du son, les auditeurs et les artistes de rock'n'roll se sont *appropriés* ces techniques⁵ et encore moins au recensement de objets et des techniques impliquées dans cette révolution. On me répliquera alors sans doute qu'il existe de nombreuses études sur l'essor des labels indépendants américains dans les années cinquante (Ward 1986, Escott and Hawkins 1980 et 1991, Guralnik 2003, Danchin 2004), que des explications convaincantes ont été fournies sur les relations entre l'essor du rock'n'roll et la crise des networks (Peterson 1991) ou encore que la rencontre entre la country music et la musique noire américaine est abondamment racontée etc.. Toutefois, il n'en reste pas moins vrai que ces différentes approches ne documentent que très rarement les *origines* des techniques du rock et de leurs usages. Il ne suffit pas de dire que le rock est né dans les studios d'enregistrement des labels indépendants du sud des Etats-Unis, dans les fifties. Il faut aussi comprendre *pourquoi* des acteurs dissemblables (artistes, producteurs, ingénieurs) ont fait du studio d'enregistrement leur maison commune.

J'ai donc décidé de compléter mon étude de terrain par des éléments d'histoire sur le recording, en portant une attention particulière au studio d'enregistrement, la matrice (y compris mythologique) du rock⁶. Dans cette optique, il ne s'agissait pas de se limiter à la trajectoire historique des seuls objets techniques du rock mais plutôt d'interroger les relations entre ces objets et leurs usagers. Par ailleurs, ce premier impératif était complété par le souci de repérer les différents facteurs qui avaient permis ces jonctions. C'est ce double mouvement qui m'a amené à remonter (bien) au delà de l'invention du phonographe (1877) et à m'intéresser à ce que Jonathan Sterne appelle *les origines culturelles de la reproduction sonore* (2003), c'est-à-dire à repérer les dispositifs techniques, les doctrines et les pratiques politiques qui ont facilité l'émergence des dispositifs et des compétences liés à la prise et au traitement de l'entité "son".

⁵ Pour rendre patent ce déficit, il suffit de rappeler que le livre de Babiuk consacré aux outils et aux instruments des Beatles date seulement de 2001 alors même qu'il est probablement impossible, tant les références abondent, de compter les ouvrages consacrés à ce groupe depuis sa dissolution en 1970.

⁶ Si l'on se rappelle que grâce à la numérisation et à la miniaturisation, le dit studio tient dans moins de 5% d'un disque dur, on comprend que l'étude de ce dispositif a directement à voir avec notre quotidien.

Dans cette perspective, j'ai ensuite cherché à établir la *dynamique spécifique* ayant abouti à l'alliance entre (la façon de faire de) la musique populaire et les techniques forgées par l'industrie électrique (puisque c'est de cela dont il s'agit). Fidèle à l'approche que j'avais utilisée dans *l'Avaleur de rock* (et que ma double casquette de rocker et de compositeur encourage), j'ai régulièrement confronté les contours techniques du rock avec ceux de la musique baroque et classique. En approfondissant ces comparaisons, j'ai fini par me rendre compte que les façons "populaires" et "classiques" de se représenter (et de faire) de la musique prenaient racine dans deux conceptions antithétiques de la Révolution Scientifique. La première, fortement marquée par le cartésianisme, privilégiant la géométrie pour la représentation de la "musique", et la deuxième confiant plus volontiers aux machines électriques la manipulation et la circulation du "son". Deux pratiques sociales concurrentes, ancrées dans des contextes politiques et nationaux spécifiques ; d'un côté le continent Européen, de l'autre les Iles Britanniques. Conséquemment, la distinction entre ces deux registres répondait tendanciellement à la question lancinante et ô combien d'actualité de savoir pourquoi le rock était né aux Etats-Unis et avait tant prospéré en Grande-Bretagne. Si ma "réponse" ne prétend évidemment pas épuiser à elle seule la question des origines du rock, ni même contredire d'autres approches, il me semble qu'elle propose néanmoins un registre d'explications jusqu'alors négligé par les historiens du rock. Avant de définir encore un peu plus précisément la spécificité de la musique populaire, à savoir le recours constant et diversifié au *feedback*, je dois d'abord mentionner la troisième voie que j'ai également suivie.

c) Corps, perceptions, technologies

Dans les deux précédents paragraphes, j'ai successivement évoqué mon intérêt pour les apprentissages musicaux (notamment non formalisés) et les technologies musicales. Ces deux thématiques m'ont amené à m'interroger, premièrement, sur la manière dont on écoute et apprécie de la musique et, deuxièmement, sur les façons dont les techniques participent à notre perception.

Pour mieux cerner l'apprentissage, j'ai débuté cette thèse par une étude des principales modalités de la perception, y compris en mobilisant des travaux qui, à l'origine, n'avait pas nécessairement la musique comme cadre. Ce parcours m'a permis de prendre conscience de l'extrême plasticité des fonctions cognitives, capables, et successivement, de routiniser, discerner, situer et mémoriser les détails d'un objet ou d'une situation. Il s'agissait aussi de montrer que toute décision (implicite ou explicite) résulte d'un *processus réflexif* où plusieurs alternatives sont mis en regard. Pour relier cette (passionnante) exploration à mes terrains, j'ai illustré les développements sur la cognition par des "situations types" (écoute domestique, situation des auditeurs et des interprètes,

acquisition du rythme ou de la pratique instrumentale, détection de fausses notes, etc.). À partir de là, j'ai tenté de décrire comment le corps mesure et mémorise *in vivo* la musique, ce qui m'a amené à préciser la place (fondamentale) que la performance (déjà évoquée plus haut) joue dans la culture populaire.

D'autre part, afin d'éviter de donner prise à une conception par trop a-historique de la cognition, j'ai tenté de montrer comment toute perception humaine s'appuyait sur des techniques sociales qui, littéralement, donnaient corps aux sensations. Partant de là, j'en suis arrivé à reprendre à mon compte l'idée d'une connaissance équipée, *informée* (et la plupart du temps tacitement) par les technologies, eux-mêmes parties prenantes de l'organisation sociale. On notera que cette telle conclusion a son symétrique car dire que le corps est équipé par les techniques sociales (par exemple celles qui servent à mesurer le "temps" ou la "musique") signifie, en retour, que le fonctionnement des techniques s'inspire de la façon dont le corps mesure les choses. En d'autres termes, la technologie permet d'intensifier certains types de perception, elle les matérialise, ce que les anglophones traduiraient par *embodiment*.

d) Individu et société

Cet aller-retour constant entre l'individu (in-formé par ses sens) et la technologie (en l'occurrence musicale) qui cadre sa perception amène à se poser les questions suivantes : comment les humains peuvent-ils être objectivés sans perdre pour autant leur capacité d'agir souverainement ? Est-ce que ce sont les instances collectives ou le libre arbitre qui priment au moment d'exercer un jugement ? On doit à Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991) d'avoir proposé un modèle pour desserrer cet étau dont les deux mâchoires pourraient être représentées, d'un côté, par la lecture sociologique du monde qui appréhende les individus à partir du poids qu'exercent sur eux les collectifs et, de l'autre côté, par la lecture économique, qui présente l'individu comme le ressort essentiel du mécano social. Récusant cette dichotomie (kantienne ?), la réponse de Boltanski et de Thévenot est d'insister sur l'effet de *balancier* que chacun-e d'entre-nous met en mouvement afin d'évaluer ce qu'il (elle) doit faire et/ou dire. Dans cette acceptation, apprécier une situation consiste précisément à convoquer et à équilibrer chacune de ces deux instances, faculté *réflexive* s'il en fut. Sans m'étendre sur les différentes "économies de la grandeur" de Boltanski et Thévenot et leurs modalités, je reprends à mon compte ici l'idée d'analyser des pratiques sociales à partir des techniques (au sens le plus générique de ce mot) que nous convoquons pour ordonner le monde et réguler les conflits auxquels nous faisons face. Autrement dit, je me propose d'étudier certaines des modalités par lesquelles la réflexivité humaine trouve son expression, et à partir de l'exemple spécifique des musiques

populaires “post phonographe”, de *faire une sociologie de ce qui informe* les praticien-n-e-s de ces musiques ; une sociologie du feedback.

3 Qu'est-ce qu'une sociologie du feedback ?

a) Ce qui informe une décision

Pour définir le feedback, le mieux est de partir de son acception technique. Voici ce qu'en dit la célèbre encyclopédie Wikipédia :

“La rétroaction (on utilise aussi couramment le terme anglais feedback), est, au sens large, l'action en retour d'un effet sur le dispositif qui lui a donné naissance, et donc, ainsi, sur elle-même. C'est-à-dire que la valeur de sortie (à une date antérieure) fait partie des éléments de la commande du dispositif.”⁷

En résumé, on désigne par ce mot, un signal émis par un élément d'un ensemble (humain, technologique ou hybride), signal qui permet d'informer ce même ensemble sur son fonctionnement et, si besoin, de le réorienter. Ce principe technologique trouve probablement son origine dans l'activité humaine, par exemple lorsque des personnes communiquent entre elles. On peut ainsi considérer le fait d'accompagner une conversation par des gestes et des mimiques comme une sorte de feedback. En effet, la gestuelle *nuance* (ou renforce) le propos des locuteurs et, point essentiel, à partir des réactions de celui (ou celle) à qui l'on s'adresse (Bateson 1977). De fait, le langage gestuel fait bien plus que de simplement compléter ce qui est dit puisqu'il permet aussi aux locuteurs d'escompter le cours futur de la discussion :

“(…) Deux lutteurs communiquent entre eux à l'aide d'une ‘conversation de gestes’ qui permet à chacun des participants d'anticiper le comportement de l'autre et d'orienter le sien au moyen d'une telle anticipation” (Schütz citant G.H Mead, 2007 page 116)

Par conséquent, si l'on considère les deux personnes engagées dans une discussion comme un système en action, le feedback est la suite de nuances que le système génère afin de rester opérant (signifiant). Cela étant dit, il faut noter que les corrections émises sont *d'un autre ordre* que le langage que les composantes du système utilisent pour communiquer. Par exemple, lorsque je chahute avec quelqu'un, si je sens que la bagarre risque de dégénérer, je dis à un moment « stop » (Goffman 1991), j'ajoute à la lutte un commentaire parlé. Autrement dit, l'information correctrice doit être dissociée (ou si l'on préfère amplifiée) pour être reçue par le système. Le feedback peut donc être considéré aussi bien comme ce qui repousse les parasites qui brouillent la communication que comme un “parasite nécessaire” qui attire l'attention sur ce qui, autrement, ne serait pas perçu (Serres 1980). Finalement, le feedback est une technique de reconfiguration

⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9troaction>

dynamique produite par un système afin d'optimiser son fonctionnement et de synchroniser ses composantes⁸.

Appliquons ce "schéma" à la musique. Dans un texte lumineux intitulé *Faire de la musique ensemble* (1951/2007), Alfred Schütz nomme *flux interne* l'expérience qu'un auditeur vit lorsqu'il écoute de la musique. Par ce terme, Schütz désigne la façon dont l'auditeur perçoit et ressent – avec sa propre "horloge" intérieure- le flot musical. À l'inverse, il appelle *flux externe*, ce que le compositeur de l'œuvre a conçu et qui est joué par un ensemble musical ou un disque⁹. Ce que l'auditeur désigne et sent comme étant "la musique" résulte de ce télescopage entre ce qu'il perçoit *durant l'écoute* et le temps externe du flux musical qui s'écoule. Afin de coordonner ces deux "logiques", des bornes cognitives informent l'auditeur et par conséquent régulent les deux flux. Par exemple, l'auditeur repère un thème musical, un refrain, une réexposition, un changement de rythme, éléments que le compositeur a également consciemment manié et dont il sait –y compris tacitement- qu'ils seront reconnus par les auditeurs. Ces bornes peuvent donc être considérées comme les points d'ancrage qui permettent à l'auditeur et au compositeur de naviguer ensemble, c'est par leur intermédiaire que le "système" fonctionne. Évidemment, pour que le feedback soit efficient, il doit non seulement être "visible" mais aussi compréhensible.

Maintenant, intéressons nous à une autre situation, par exemple un ensemble musical jouant une œuvre de ce même compositeur. Pour que les instrumentistes puissent correctement interpréter ce morceau, il va falloir qu'ils harmonisent (Schütz parle de *synthonie*) leurs flux internes, qu'ils coordonnent leur interprétation de la (borne cognitive) partition. La première façon d'y arriver, et que nous connaissons déjà, va consister à accompagner l'exécution musicale de gestes et de mimiques qui faciliteront la coordination entre les interprètes *pendant qu'ils jouent*. L'autre manière d'optimiser leur entente aura été réalisée *-au préalable ou à posteriori-* lorsque les interprètes auront discuté de différents moments du morceau et l'auront répété. Peut-être même, auront-ils demandé à un auditeur extérieur (par exemple le compositeur) de commenter leur exécution et de les conseiller. Ces remarques leur seront très certainement fort utiles car, malgré leur familiarité avec l'œuvre, il leur aura été difficile d'écouter toutes les voix en même temps qu'ils se concentraient sur les tâches qu'ils avaient, individuellement et collectivement, à accomplir pendant l'exécution. Schütz résume joliment cela dans un autre texte :

"Si nous concevons le courant de notre conscience, comme un changement continu entre des moments de vol et de repos, nous ne pouvons effectuer un tel retournement que dans les plages de

⁸ Exemple donné par Bateson d'un système qui cherche en lui de quoi réguler son fonctionnement : les alcooliques anonymes.

⁹ Pour la clarté de mon propos, je laisse de côté le rôle éminent que jouent les interprètes (humains et/ou techniques) dans la transmission et la réception de la dite œuvre.

repos, à la fin d'une phase d'impulsion ; afin de donner du sens à nos expériences passées" (1944/2007 page 108)

En résumé, cet ensemble musical aura besoin de deux types de feedback pour optimiser son interprétation ; un pendant l'exécution et un autre avant et/ou après l'exécution. Le premier servira à coordonner les interprètes durant l'action et le deuxième leur servira à réfléchir à ce qu'ils ont produit (ou produiront).

Évidemment, si nous passons de l'ensemble de musique de chambre à l'orchestre symphonique, la coordination de cet armada deviendra beaucoup plus compliquée, tant pendant l'exécution que dans la mise en œuvre des répétitions. Ces deux tâches seront alors assumées par un chef dont la gestique coordonnera les interprètes et à qui l'on confiera le soin de décider *comment* jouer. Les deux feedbacks seront toujours là mais délégués au chef, à son autorité. À noter, par ailleurs, qu'un autre coordinateur, même s'il restera discret, sera intervenu en amont. En effet, lorsque les interprètes et le chef répéteront l'œuvre à la maison, ils se feront aider par un métronome, une sorte de garde-temps musical qui, toutefois, restera confiné dans l'espace domestique.

Conclusion, *tous les systèmes que je viens de mentionner utilisent des régulations basées sur l'observation interne de leur fonctionnement et qui leur sont délivrées avant, pendant et après la marche du système. C'est donc cela le feedback musical.*

b) Le fait électricité

Du côté de la musique populaire, l'exécution d'un morceau par un groupe de rock se rapprochera plutôt de la façon dont l'ensemble de musique de chambre s'y prend. On entendra sûrement quelqu'un donner le tempo au début du morceau (« 1 2, 1 2 3 4 ! »), une section rythmique (basse-batterie) aura en charge ce que la baguette du chef assume avec l'orchestre et peut-être les corps de rockers seront-ils un peu plus animés que ceux des "classiques". La seule différence majeure, mais elle est de taille, est que les instruments (voix comprise) du groupe de rock seront tous amplifiés, voire même que des machines généreront des pulsations ou des sons électroniques en même temps que les humains. Une fois capté (par exemple par un micro), le signal émis par les interprètes sera renvoyé dans des consoles de mixages et des amplificateurs et diffusé à la fois au public et aux instrumentistes sur la scène (*retours* de scène !). Régulièrement, une guitare ou un micro seront même placés devant un ampli, générant un effet Larsen.

"L'effet Larsen est un phénomène physique de *rétroaction* acoustique découvert par le physicien danois Søren Larsen. Cet effet se produit notamment lorsque l'émetteur amplifié (ex : haut-parleur) et le récepteur (exemple : microphone) d'un système audio sont placés à proximité l'un de l'autre. Le son émis par l'émetteur est capté par le récepteur qui le retransmet amplifié à l'émetteur. Cette boucle produit un signal auto ondulatoire qui

augmente progressivement en fréquence et en intensité jusqu'à atteindre les limites du matériel utilisé (...) ” (article de Wikipédia consacré à l'effet Larsen, c'est moi qui souligne¹⁰)

Autrement dit, là où les corps du quatuor ou du chef de l'orchestre symphonique servaient *exclusivement* à coordonner le système lors d'une exécution en public, la musique populaire mobilise aussi de l'électricité et des machines pour lui renvoyer des informations sur ce qu'elle produit, allant même jusqu'à faire de ce feedback électrique un élément de son langage sonore (cf. le Larsen). De même, lorsque ces mêmes interprètes de rock enregistrent, ils (elles) utilisent les mêmes outils que sur la scène, auxquels s'ajoutent des magnétophones, pour les renseigner sur ce qu'ils sont en train de faire (casques) puis ce qu'ils (elles) ont enregistré. Il leur arrive même de faire des prises (de son !) les uns après les autres et de jouer avec ce que les autres ont déjà enregistré. À l'inverse, si, en studio, les musicien-n-e-s de l'ensemble de musique de chambre utilisent les mêmes objets techniques que le groupe rock, ils ont plutôt tendance à demander aux ingénieurs du son de leur renvoyer dans le casque à peu près la même chose que ce qu'ils entendent “normalement”. Dans un même ordre d'idées, ils enregistrent devant les micros “comme s'ils étaient en concert”. Les techniques de monitoring et de réinjection leur sont peu familières. Si l'orchestre symphonique vient lui aussi enregistrer, on procédera souvent sans casques et on préférera une cabine d'enregistrement dotée d'une acoustique comparable à celle d'une salle de concert. En bref, on déléguera le moins possible aux machines¹¹.

Du côté du jazz, si l'on est habitué à amplifier les instruments, à jouer devant des micros et avec des casques en studio, on préférera aussi

¹⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Larsen

¹¹ La conception (et l'usage) des studios est restée longtemps tributaire du modèle scénique, et particulièrement pour les majors du disque. Au début du recording, les grandes compagnies discographiques n'hésitaient pas à envoyer des ingénieurs enregistrer des formations dans des églises ou bien encore dans les locaux annexes de grandes salles de concerts, à l'image du studio 826 aménagé en 1903 par la compagnie Victor dans une pièce de Carnegie Hall (Gelatt 1977). À Abbey Road, ouvert en 1929, et principalement dédié à la musique classique, deux des studios pouvaient recevoir jusqu'à deux cent cinquante musiciens et on désignait l'espace, qui leur était dédié, par le terme de “stage” (*scène*). Un auditorium permettait même de recevoir mille personnes (Southall, 1982 page 3). À la fin des années 1940, la firme américaine Columbia fit l'acquisition d'une très grande église orthodoxe à Manhattan et en fit un studio d'enregistrement. C'est d'ailleurs là que Sinatraregistra nombre de ses disques (Granata 1999, page 43). En découvrant l'espace vide et résonnant de l'église acquise par Columbia, le producteur de Sinatra, Mitch Miller, se serait écrié : “Aussi longtemps que je serai là, on ne fera rien dans cette pièce. Nous allons l'utiliser telle quelle” (Granata 1999, page 44). Si besoin, on déploya des artifices. Ainsi, les ingénieurs d'Abbey Road mirent au point l'*ambiophonic system* dans le studio 1. Plusieurs dizaines de haut-parleurs étaient fixés sur les murs principaux afin d'assurer, en temps réel, une légère rediffusion du son durant les enregistrements. Cette réverbération simulée donnait à l'interprète, environné par les haut-parleurs, la sensation que les murs renvoyaient le son (Southall 1982, page 58). Pour Yehudi Menuhin, le souhait initial des ingénieurs d'avoir “un son pur, sans réverbération” était “une conception erronée” et l'*ambiophonic system* lui semblait nettement préférable (ibidem, page 23).

l'enregistrement en direct, tout simplement parce que l'on s'intéresse surtout à la qualité des improvisations –jamais deux fois identiques-.

c) « Et le public ! Vous avez oublié le public ! » (s'écrit le public)

Oui c'est vrai, je n'ai pas encore mentionné le fait que le public délivre effectivement aussi un feedback aux artistes lors d'une performance publique. Comme ce point sera lui-même informé par des descriptions de situations et des analyses, je me contenterai de mentionner ici que le public ne réagit tendanciellement pas de la même manière (il ne s'agit ici que de modélisations) selon qu'il s'agisse de musique classique, de rock, hip hop, techno ou de jazz. Lors d'un concert de rock, le public intervient fréquemment pendant l'exécution musicale, il lui arrive ainsi de frapper dans ses mains la pulsation et dans nombre de salles d'être debout et de danser. De même, à la fin de chaque morceau, l'audience se manifeste à nouveau et fait savoir –pas forcément de façon homogène- son sentiment sur ce à quoi elle vient d'assister¹². C'est notamment de cette présence du public, et de ses réactions, dont rendent compte les disques *live*. Preuve de l'importance de ce feedback particulier, on voit fréquemment des artistes réclamer du public qu'il s'engage plus avant, qu'il se fasse entendre, qu'il se manifeste durant le concert...

Dans la plupart des concerts jazz, ce mode opératoire est comparable mais plus feutré, ainsi il est plus rare que les spectateurs battent le beat en même temps que les artistes et l'on applaudit plutôt à la fin des (bons) chorus qu'à tout bout de champ.

En ce qui concerne les concerts de classique (musique de chambre, récitals, orchestre, opéra), il est par contre peu fréquent que le public se manifeste durant l'exécution. Il est même souvent de règle de ne pas applaudir entre les mouvements d'une symphonie ou d'un quatuor à cordes, comme s'il ne fallait pas affecter le flux du compositeur avant qu'il arrive à son terme. Tout juste connaît-on des publics d'opéra qui sifflent pendant le spectacle lorsqu'ils désapprouvent qui, un décor, qui, un chef mais cela relève de l'exception. Dans tous les cas de figure, le public de musique classique manifeste, bruyamment et avec le même enthousiaste que tous les publics du monde, son plaisir *à la fin* d'un morceau ou d'un spectacle.

Conclusion, *le public émet lui aussi*, selon des formes qui varient en fonction des domaines musicaux, *les deux feedbacks* évoqués précédemment ; attentif et concentré pendant le concert et enthousiaste après pour le classique, réactif et en mouvement pendant la performance et enthousiaste (et/ou critique) à la fin. Le public du jazz se situant, là encore, entre ces deux pôles.

¹² Un point qui sera développé dans le deuxième chapitre : si le public n'est pas présent dans les studios d'enregistrement, il existe néanmoins des personnes, les producteurs, qui se chargent de (se) le représenter lors des enregistrements. Le feedback du public est, en quelque sorte, délégué et pris en compte pendant et après l'enregistrement.

d) Pour une généalogie du feedback

Justement, le postulat principal de cette recherche (et qui lui donne son titre) est que la musique populaire se caractérise par un recours constant au feedback –direct ou différé- généré par les personnes (public des performances ou équipes des studios) et les machines. Si on les compare à d'autres domaines musicaux comme le classique ou le jazz, le rock et ses héritiers ont comme spécificité d'avoir fait leurs des ordonnancements (le studio d'enregistrement, l'amplification du son et le monitoring) qui se caractérisent précisément par le fait de recourir à des systèmes de rétro action (*feedback*) qui avertissent –en temps réel et/ou différé- les usagers sur l'état des machines et de leurs propres actions. Pour le dire simplement, la musique populaire recoure beaucoup plus que les autres au feedback électrique, aussi bien pour informer les acteurs que comme esthétique sonore. Cette façon de procéder se caractérise également par la présence de techniciens et de coordinateurs travaillant avec les musiciens, en scène comme en studio.

Ces dispositifs techniques et modes de coopération ont, très largement, été mis au point dans les laboratoires de recherche des industries électriques au XIXe et XXe siècles et ils résultent d'une association entre les scientifiques newtoniens et les ingénieurs. Considérant ce point, on se rend alors compte que les usages de la technologie par le rock s'inscrivent dans une généalogie qui débute avec les premiers laboratoires scientifiques anglais du XVIIe siècle, subit une première métamorphose dans les labos des firmes électriques américains (au début du XXe siècle) et aboutit aux larsens de Jimi Hendrix puis aux home-studios des bidouilleurs techno. Plus généralement, ce recours systématique à la régulation et à la négociation s'inscrit dans une tradition politique et intellectuelle qui trouve aussi son origine dans l'Angleterre du XVIIe siècle. Ayant fait sienne cette tradition régulatrice, *la musique populaire a toutefois comme particularité d'accorder une place déterminante à la performance, y compris dans les studios, ou pour le dire autrement de transporter dans les dispositifs techniques les formes de régulation propres aux événements publics. Réciproquement, la musique populaire exporte aussi sur les scènes les modes opératoires qu'elle a conçu dans les chambres (domestiques) ou les cabines d'enregistrement.. En résumé, et comme nous le confirment le hip hop et la techno, la musique populaire transforme le recording en performance et importe la performance dans les studios.* Dans cette thèse, je m'intéresserai plus particulièrement à la déclinaison technologique du feedback.

Bien entendu, il peut paraître étrange, voire suspect, qu'un apprenti sociologue se mette en tête de suivre les pérégrinations d'une entité dénommée feedback. Toutefois, comme l'accumulation de lieux de savoirs, d'objets et de d'acteurs déjà mobilisés dans ces quelques paragraphes le laissent supposer, ce qui pourrait, au premier abord, ressembler, au mieux, à une chose indigne d'une étude sociologique et, au pire, à un artefact est, avant tout, une réalité sociale. Car, c'est bien

l'épaisseur des pratiques humaines qui se manifeste à travers les flux d'électricité qui circulent de la guitare électrique à la console de mixage ou dans les commentaires déposés sur une page de MySpace. Ce sont bien ces flux codés et les interfaces qui les traduisent qui matérialisent ce que l'on nomme les *liens sociaux*; ce sont par eux que les gens communiquent et nuancent ce que disent les autres. En somme, en explorant comment les personnes s'inscrivent dans ces espaces, on peut espérer restituer, tout à la fois, ce qui s'impose aux individus et comment ceux-ci "subjectivent" ces cadres¹³. En fonction de cela, on comprend que ma recherche ait très largement consisté à référencer les expressions de ce partenariat entre humains et machines :

- Les différents espaces où s'effectuent ces dialogues
- La matérialité des représentations de la musique (au sens de tout ce qui, pour les acteurs, s'y rapporte),
- Les modes de circulation et de diffusion de ces interfaces
- Les façons dont les usagers s'approprient les données (que l'on pourrait aussi appeler le signal) qui les informent et comment ils les exportent, à leur tour, vers d'autres et par quels canaux.

4 Un approche interdisciplinaire

Outre des ouvrages sociologiques ou ayant trait à la musique, j'ai également eu recours à d'autres corpus théoriques. Les paragraphes suivants explicitent mes choix et quelques uns de mes usages.

a) Sciences studies

Pour mener à bien les investigations concernant les technologies musicales, j'ai très largement emprunté à l'histoire et à la sociologie des sciences et des techniques. De ce vaste ensemble, je retiens tout d'abord que les sciences et les technologies, loin de renvoyer à de "pures réalités objectives", expriment à *leur façon* des conceptions du monde. Sous cet angle, un essieu qui tournoie sur un axe ou le courant électrique qui circule dans un transistor ne sont pas des choses froides et détachées du "social" (Mayr 1986) mais bien plutôt les manifestations matérielles d'une façon de se représenter le monde et de le façonner (Mindell 2002). Et ce, d'autant que des personnes ont conçu ces objets, que d'autres s'affairent autour, que certains les utilisent et que d'autres encore les critiquent ou les défendent (Hughes 1983, Shapin & Schaffer 1985, Latour 1988, 1992, 1991/97, 2001 Mindell 2002, Sterne 2003). Cette façon d'inclure les sciences et les techniques dans le jeu social signifie notamment que l'on ne les considère pas à travers le seul prisme des théories mais en s'intéressant aussi aux *activités* : travail dans les laboratoires, physionomie des

¹³Et à bien y réfléchir, en procédant ainsi, on ne fait guère que de répéter "ici" ce que les anthropologues et les ethnologues faisaient jadis "là-bas" : faire parler les objets et les rites collectifs sur la façon dont les humains font société. De ce point de vue, mon projet s'inscrit dans ce que Denis Laborde appelle *l'anthropologie du monde occidental*.

machines et des dispositifs spatiaux, techniques littéraires des scientifiques (Licoppe 1996, Mondada, 1995), relations avec le pouvoir, etc.

Par ailleurs, lorsque l'on étudie une technique particulière, on prête attention aux *controverses* à son sujet et à ceux qui les mènent, en ne considérant jamais que les vainqueurs devaient nécessairement triompher et que les perdants ont été terrassés parce que leurs théories étaient "objectivement" fausses ou "historiquement dépassées" (Shapin & Schaffer 1985 Latour 1992 et 2001). On essaie plutôt de saisir ce que les uns et les autres ont mobilisé et le type d'organisation des choses et des personnes qu'ils défendent. Mieux, on envisage qu'un même dispositif puisse se prêter à différents usages et qu'il ne réagisse pas exactement de la même façon lorsqu'il est manipulé par des personnes particulières, ce qui signifie qu'il a une dimension *locale* (Sibum 1995, 1998, Gaudillière 2002). Dans cette acceptation, ce n'est pas le "contexte" qui change mais la configuration entre l'ensemble des entités qui constituent la situation¹⁴. Résultat, l'activité n'est jamais donnée une fois pour toutes, elle découle d'ajustements et de compromis sans cesse renégociés entre les personnes et entre les personnes et les machines (Callon 1986). En définitive, on considère les technologies et les sciences comme des interfaces qui structurent l'activité humaine, lui donnent corps pourrait-on dire. On considère les technologies comme des productions humaines et, en même temps, que les humains sont aussi produits par les techniques.

Une des implications les plus passionnantes de cette approche a été exposée par Steven Shapin et Simon Schaffer (1985) dans un livre sur le conflit entre Boyle et Hobbes et qui, en plus de faire date dans la sociologie des sciences, a fortement impressionné (pour ne pas dire secoué) l'auteur de ces lignes. Pour Shapin et Schaffer, on peut penser la société comme un ensemble d'espaces (juridiques, éthiques, techniques, scientifiques, politiques, artistiques, intellectuels), espaces emboîtés qui réajustent sans cesse leurs façons de faire et de se conjuguer. En somme, un même réalité s'incarne (au sens le plus matérialiste du terme) de différentes façons et les humains lui donnent – en théorie comme en pratique- des formes différentes. Pour rendre concret ce point, on peut se rappeler la description que Foucault fait de la mise en place de la médecine anatomo-clinique à l'époque de la Révolution Française (1963/2000). En effet, pour décrire ce continuum ("la clinique"), Foucault évoque autant la transformation des hospices (jadis réservés aux indigents) en hopitaux (dédiés aux malades), les relevés de température transcrits sur un tableau, accrochés sur le lit des patients et convertis en courbes, la mise au point de l'auscultation, la visite quotidienne des malades par le professeur et son équipe, la formation des internes au sein d'une unité de soin mais aussi ce que

¹⁴ Ce "principe" vaut d'ailleurs autant pour un magnétophone que pour la constitution d'un État, une théorie scientifique ou un microbe (Latour 2001).

Foucault appelle le quadrillage des corps, corps divisés en tissus et en enveloppes, corps que l'on ouvre et dissèque parce que la mort devient le moment idéal où l'on peut *localiser* les "causes" d'une affection. Si l'on considère la médecine hospitalière comme une sorte de société (ce qu'elle est assurément !) et les divers lieux, pratiques, objets, diagrammes, doctrines, croyances de la clinique comme ses composantes spatiales, alors on a, sans doute, une idée plus concrète de cet emboîtement dont parlent Shapin et Schaffer. On pressent aussi que le mot espace n'est pas qu'une abstraction mais qu'il désigne divers types de réalités.

Cette conception des "espaces concordants" est d'autant plus intéressante qu'elle permet de comprendre que l'on puisse décrire et analyser une même chose, ici le feedback, dans des configurations différentes (intellectuelles, technologiques, politiques) et avec divers types de méthodologies. En somme, elle propose de penser un monde – par exemple la musique populaire- comme un continuum composé et hybride, lui-même partie prenante d'un plus grand continuum que l'on appelle "société". Sans oublier que ces différents espaces s'ajustent les uns aux autres et se transforment continuellement. Avant de conclure sur cet aspect des choses, je veux mentionner que lorsque ses acteurs définissent le hip hop comme une culture composée du rap, de la danse et des graphes, ils donnent un exemple parfait d'un ensemble se déclinant dans plusieurs espaces.

b) Un peu d'histoire

En plus d'utiliser les sciences-studies comme une sorte de plate-forme méthodologique, je me suis aussi intéressé à l'histoire des sciences en tant que telle. Et en premier lieu pour documenter mon hypothèse sur la filiation entre le laboratoire de Boyle et le studio rock. J'ai donc étudié principalement deux corpus de textes. Le premier portant, d'une part, sur la déclinaison expérimentale de la Révolution Scientifique mise au point par les savants britanniques et, d'autre part, sur la naissance des ingénieurs et de l'industrie électrique américaine. La deuxième série – pratiquement entièrement anglophone- se rapporte à l'histoire de la reproduction sonore et des technologies d'enregistrement. Cet usage de textes historiques mérite quelques explications.

Premièrement, autant que possible, j'ai veillé à ne pas donner l'impression que je déroulais un récit linéaire et de type hégélien. Qu'il s'agisse du deuxième chapitre consacré aux supports enregistrés ou à celui sur la généalogie du feedback, j'ai, et à de nombreuses reprises, insisté sur l'importance des *bifurcations* (notion empruntée à Stengers et Prigogine [1986]) et sur la non prévisibilité des processus décrits.

Deuxièmement, les individus que j'ai mis en scène pour exemplifier des pratiques (par exemple John Harrison ou Thomas Edison) ou relire des mythes du rock (les Beatles et Elvis Presley), sont ici traités comme des sortes de paradigmes, c'est-à-dire des figures dont

les caractéristiques supposées me permettent de dérouler le monde qui les accompagne et restitue leur force sociale. À toutes fins utiles, je précise que ce dernier point signifie moins que je me sois senti investi de la mission de dévoiler les croyances (aveugles) des protagonistes de ces mondes mais plutôt que j'ai pris au sérieux leurs pratiques pour en tirer des enseignements généraux.

c) Sciences cognitives, psychologie compréhensive, phénoménologie, sociologie de la perception, philosophie pragmatique etc.

Pour aborder l'expérience musicale, et tout particulièrement l'écoute, j'ai également mobilisé une série de textes dédiés au corps et à la perception. Si un certain nombre d'ouvrages ayant trait aux recherches en matière de cognition et de psychologie musicale m'ont considérablement aidé à décomposer les processus sensitifs, des travaux d'inspiration phénoménologique et/ou issus de la philosophie américaine pragmatiste ont également irrigué mes recherches. De façon (probablement) significative, j'ai peu recouru à des ouvrages relatant des expériences menées en laboratoire mais plutôt privilégié des récits d'expériences *in situ* ou, ce qui revient finalement au même, qui se réfèrent à des observations que chacun-e d'entre nous peut éprouver. Pour moi, l'intérêt de cette approche est, d'une certaine manière, de procéder un peu à la façon de (ce que j'imagine être) la sociologie, à savoir de fonder mes analyses sur une *expérience* partagée, qui se réfère à la fois à l'individuel et au collectif. Une telle démarche permet ainsi d'incarner (et d'historiciser) des notions comme l'espace ou le temps, si souvent abstraites ou instrumentalisées dans des raisonnements par trop implicites (je pense ici au "temps" du solfège ou des horloges). Dans un même ordre d'idées, l'approche pragmatique m'a également permis de trouver des correspondances entre le travail signifiant qu'effectue le corps lors d'un apprentissage et les différents modes de représentations (à deux ou trois dimensions) de la musique sur des supports. J'en suis arrivé à considérer l'écriture, la technologie et la rhétorique corporelle comme des moments d'un même continuum.

5 Types de données rassemblées et terrains

Pour mener à bien cette thèse, j'ai effectué un recueil d'écrits (dictionnaires, presse spécialisée, livres de sciences humaines, histoire de l'art et des sciences, etc.¹⁵), de graphismes, de films, de photos et de disques (référencés dans la discographie).

Comme dans mon DEA, le disque est considéré comme un objet actif qui génère une relation à la musique, au monde, au marché, au goût et c'est pourquoi sa mise en forme graphique, les textes qui y sont imprimés et naturellement les sons qu'il contient sont reproduits et commentés dans ces pages. L'annexe n°2 donne des informations complémentaires sur des répertoires analysés tandis qu'un CD permet d'écouter ces mêmes morceaux. J'ai également collecté des données sur Internet (design, textes de fans ou images, sites Web et pages MySpace des artistes, flyers, forums de discussion, partitions, tablatures, interfaces des logiciels, schémas techniques).

Lors de ma recherche de terrain, dont les choix et les informateurs sont explicités en détail au début du troisième chapitre et complétés par l'annexe n°1, j'ai procédé à des interviews en face-à-face et par téléphone, observé des répétitions et un concert et demandé à des musicien-n-e-s de me faire des démonstrations de leurs logiciels. Tous ces moments ont été enregistrés avec un magnétophone numérique et pour certains filmés. Pour ce faire, j'ai travaillé avec une vidéaste (d'où des photos et des photogrammes tirés des tournages) et fait établir par un cartographe des cartes de réseaux à partir d'informations figurant dans les transcriptions d'entretiens. Enfin, des événements ou des situations, que j'ai personnellement vécus (apprentissage instrumental durant l'adolescence, informatique et composition, direction d'orchestre, écoute domestique de la musique) sont également mobilisées dans le cours de ce travail.

Les données collectées pendant l'enquête de terrain proviennent d'Ile de France et de l'agglomération nantaise. Les développements à caractère historique concernent principalement la France, la Grande Bretagne et les États-Unis.

¹⁵ Lorsque j'avais besoin de citer un passage d'un livre rédigé en anglais et non traduit en français j'ai effectué moi-même les traductions. Les années indiquées après le nom d'un auteur renvoient à l'année de parution en France mentionnée sur l'édition consultée ou si le livre n'est pas traduit à l'année qui figure sur l'ouvrage traité. Lorsque deux dates se suivent (par exemple 1991/1997), cela signifie soit que la première année figure la première édition et la deuxième le réédition consultée, soit que la première date se rapporte à la parution en langue originale et la deuxième à la traduction que je cite (ex. 1951/2007).

I L'expérience musicale : cognition, corps, réflexivité

1) Associer, situer, saisir

Si je frappe trois fois sur ma table de travail, je perçois ces trois coups dans une continuité, comme une série d'évènements qui constituent une séquence signifiante. Si ces mêmes sons étaient perçus par un-e autre personne, il (elle) ne les interpréterait pas nécessairement de la même manière mais les percevrait également comme *une suite* de sons.

“Les plus anciens documents d'histoire de la connaissance humaine montrent que les étoiles ont été vues groupées en constellations, comme si ces constellations étaient des unités naturelles ayant une cohérence objective”

(Simondon 2006, page 215)

Cette capacité à saisir d'emblée une série d'évènements, d'objets, d'instant¹⁶ comme une *organisation* est caractéristique de notre appareil cognitif. La perception n'est pas “pure” réception mais mise en forme, activité associative. Percevoir c'est, dans un même mouvement, appréhender des évènements, les localiser et établir des connexions. *Percevoir c'est saisir des conjonctions.*

“La perception est justement cet acte qui crée d'un seul coup, avec la constellation des données, le sens qui les relie, qui non seulement découvre le sens *qu'elles ont*, mais encore, fait *qu'elles aient un sens*” (Merleau-Ponty 1945, page 46)

Comment s'établit cette “mise en sens”? Par une pluralité de sensations précisément. Ainsi, si je perçois le chant d'un oiseau dans un bois, je m'immobilise soudain, mes yeux cherchent le perchoir de l'animal, mes oreilles se positionnent, ma mémoire cherche à identifier l'oiseau, tout mon corps est aux aguets et cherche à décrypter ces sons. Plus que la seule audition, *l'acte perceptif mobilise l'ensemble de mes sens et les fait dialoguer.* Ainsi, je peux (re)trouver le nom de l'oiseau à la vue de son plumage ou parce que l'odeur du sous-bois me rappelle un endroit où j'ai déjà rencontré un oiseau de la même espèce.

“Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible.”

(ibidem, page 265)

“ (...) Dans le mouvement de la branche qu'un oiseau vient de quitter, on lit sa flexibilité ou son élasticité, et c'est ainsi qu'une branche de pommier et une branche de bouleau se distinguent immédiatement.” (ibidem)

La *synergie* sensorielle se manifeste notamment par le fait que différentes parties du corps se relaient pour donner du sens à la situation (Simondon 2006, pages 109, 149, 152, 157, 197-198). Ainsi, lorsque je perçois un train qui s'approche, mes pieds sentent les vibrations dans le

¹⁶ Pour définir les objets, choses, situations, instants, évènements, j'adopte la définition que donne Simondon de l'objet

“un ensemble stable de propriétés, saisi comme indépendant du milieu dans lequel il se trouve” (2006, page 109)

sol, puis mes oreilles captent l'augmentation du niveau sonore et la hausse de la fréquence. Quand, finalement, le convoi trépide devant moi en un bruit assourdissant, le souffle me gifle la peau tandis que des effluves caressent mes narines. Au fur à mesure que le train s'éloigne, l'intensité et la hauteur du signal sonore se transforment. C'est avec tout mon corps que j'ai résonné, senti, vu et entendu le train.

Par ailleurs, le dialogue des sens a également la capacité (assez incroyable quand on y réfléchit) de nous emmener ailleurs. Une musique peut réveiller en moi des souvenirs emmagasinés, susciter de nouvelles images, des associations inédites, un bonheur intense. Elle peut, quasi littéralement, m'arracher de l'endroit d'où j'écoute et me transporter à deux cent kilomètres et/ou vingt ans auparavant. Elle est le support de mes émotions, ce qui leur donne substance. *Dans une très grande mesure, la perception pourrait, par conséquent, être définie comme un processus d'association* : association entre des événements et synergie des sens et des émotions, véritables supports de la cognition. L'aspect fondamentalement synergique de l'activité sensorielle rend donc problématique l'opposition qu'opère Chris Cutler dans *File under popular* (1991) entre la musique traditionnelle (*folk*) et classique. Pour lui, la première ferait, pour l'essentiel, appel à l'oreille et la seconde, via le recours à la partition, à la vision. Or, cette dichotomie ne tient pas. On a du mal à imaginer que les musiciens de musique classique n'utilisent pas leurs oreilles (!) et l'on aurait également tort d'oublier qu'une bonne partie de l'apprentissage musical dans les sociétés traditionnelles s'effectue en regardant les autres faire (c'est-à-dire utiliser ses yeux pour produire ou imaginer des mouvements mimétiques). C'est pour ces mêmes raisons que l'idée, pourtant fort répandue, de transmission orale est également problématique. Quelque soit le genre musical et les lieux d'apprentissage, toutes les ressources sensorielles sont mobilisées pour apprendre, transmettre et communiquer une musique, ce qui change fondamentalement ce sont les technologies (que l'on pourrait appeler les supports) grâce auxquelles on s'initie.

Comme le mouvement du train nous l'a rappelé, toute perception est également située. Le chant de l'oiseau est émis d'un certain endroit et je le perçois d'une certaine place : *c'est cette situation que je perçois*. Un autre exemple, donné par William James (2004, pages 14 à 16), illustre cette nature *synthétique* (et non pas analytique) de la cognition : si je vois le frère de Jacques descendre un escalier et que je ne le connais pas, je perçois son mouvement de l'endroit d'où je l'observe et non pas ce que je devrais savoir à son propos, sa qualité de frère de Jacques. Les relations (entre les choses et les êtres) importent donc plus que leur prédicat ¹⁷.

Dans tous les cas, c'est l'émotion qui m'alerte et m'incite à agir. Ainsi, c'est elle qui m'incite à localiser et identifier l'oiseau. C'est l'indignation vis-à-vis d'une théorie sociologique qui m'incite à la

¹⁷ Je reviendrai plus loin, et en détail, sur cet aspect situé de l'expérience.

contredire ou c'est par enthousiasme pour un disque que je le copie à tous mes proches. C'est encore la nostalgie, dans laquelle me plonge un vieux tube (*hit*) pop, qui ressuscite soudain mon adolescence. Mon expérience de tous les instants est tellement tributaire de mes émotions, que lorsqu'elles me submergent, je ne sais que faire, je suis paralysé par l'indécision (Berthoz 2003, Merleau-Ponty 1945, pages 101-102, James 2004). Je ne veux pas seulement dire ici, d'une façon un peu volontariste, qu'une situation ne vaudrait d'être vécue que si elle me procure une émotion intense mais surtout insister sur la fonction de l'émotion, à la fois *signal d'alerte et de support à mes sensations* (Dewey 1958, Berthoz 2003).

2) Une sentinelle aux aguets

"Il y a un esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre" (Artaud 1968, page 191)

On décrit couramment l'émotion, par exemple lorsqu'elle se manifeste par de l'indignation ou de l'exaltation, comme une sorte d'irruption volcanique. Or, elle sait aussi se faire discrète. Ainsi, lorsqu'un ballon arrive sur moi, c'est bien elle qui m'alerte et me fait, d'un pas de côté, éviter le projectile, m'ordonne de boucher mes oreilles lorsque le niveau de la musique devient insupportable ou m'amène à plaquer le bon accord sur le piano, *avant même que je n'y pense*. Pour rendre cette tension (souvent imperceptible) de tous les instants, Dewey parle d'un "qui vive" et évoque le moineau tournant vivement sa tête de tous côtés¹⁸, ou encore, la sentinelle guettant le moindre bruit dans la nuit (1958, page 19). Chateauraynaud et Torny parlent, eux, *d'inquiétude*.

"Comme dans le règne animal, la présence au monde s'accompagne d'un degré minimum d'inquiétude, nécessaire à la vigilance et à la participation au cours de choses" (1999, page 37)

Cependant, pour que se manifeste l'inquiétude, il faut aussi qu'il y ait de *l'habitude*. Car,

"(...) Penser la vigilance suppose de penser dans le même temps son contraire, le *sommeil*, qui se décline en deux attitudes symétriques vis-à-vis de l'attention et de la vérification : la *transparence* et la *routine*" (ibidem page 39)

Effectivement, mon corps veille au grain sans même, la plupart du temps, que j'y prête vraiment attention. Quand la sentinelle effectue ses rondes, elle ne pense pas non plus à la façon dont elle met un pied devant l'autre. Elle sait même ne pas s'appesantir sur des bruits ordinaires et repérer des signes inhabituels.

"L'état de veille, ou l'éveil, est le résultat d'un travail permanent de présence au monde sensible garantissant les personnes contre

¹⁸ À l'évocation de cette image, on pense immédiatement au Pantalone de la *Commedia dell Arte*, une figure au long nez qui s'avance prudemment et dont la tête scrute sans cesse de tous côtés.

l'excès d'imagination générateur (...) d'anxiété, et l'excès d'indifférence qui provoque absence et inattention" (ibidem)

Cela étant dit, qu'est-ce qui fait que ma perception échappe, comme telle, à ma pensée ? La raison fondamentale est que ce qui m'absorbe n'est pas la perception elle-même mais l'objet sur lequel elle se fixe.

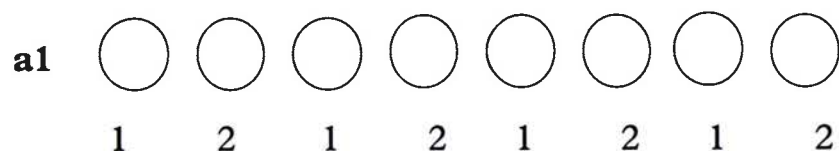
“Je perçois cette table sur laquelle j'écris. Cela signifie, entre autres choses, que mon acte de perception *m'occupe* et m'occupe assez pour que je ne puisse pas, pendant que je perçois effectivement la table, m'apercevoir la percevant.”

(Merleau-Ponty 1945, page 275)

Que je sois polarisé par une chose précise ou en train de me livrer à un acte routinier, ces actions ne m'absorbent pas entièrement ¹⁹, il me reste toujours un espace disponible pour *autre chose*. Si la sentinelle entend quelque chose d'anormal (un bruit parasite diraient des ingénieurs du son), elle saura, et sur le champ, rediriger ses sens (l'isoler du bruit de fond). Alors, ce qui était négligé deviendra soudain l'objet d'une attention extrême et ce qui était focalisé passera au second plan. Grâce à la vigilance, nous pouvons reconfigurer notre attention, ou pour le dire autrement, prendre de nouvelles *décisions* (Berthoz 2003). Cette ressource disponible c'est le fameux “pas encore”, le potentiel créatif que recèle toute situation humaine, l'aspect rationnel de *l'utopie* (Bloch 1977). L'engagement cognitif doit donc être compris comme une activité plurielle, à plusieurs strates, faite de routines (elles-mêmes multiples) *et* de concentration située, l'ensemble étant, à tout moment, reconfigurable. Ni conscience absolue, ni inconscience, l'activité cognitive est plutôt *une des fonctions de la conscience* (James 2004, page 10), une activité où s'interpénètrent et alternent l'implicite et l'explicite.

3) Un exemple de reconfiguration

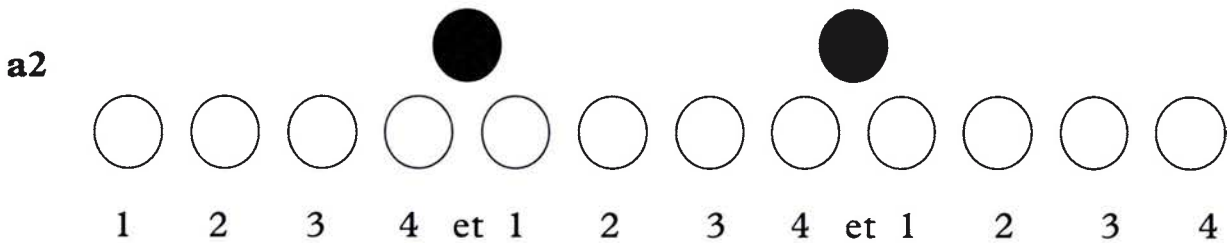
Les figures a1 et a2 (inspirées de Sloboda 1985, page 159) illustrent notre disposition au changement ²⁰. Soit huit points sur une même ligne (figure a1). Imaginons que ces points représentent des coups frappés sur la table. Si ces sons sont frappés régulièrement (c'est-à-dire avec un temps de silence identique entre chaque coup) j'obtiens un rythme d'où émerge, par exemple, des cycles de deux temps.



¹⁹ L'idée même de polarisation signifie qu'on ne se concentre que sur une partie limitée d'un espace donné.

²⁰ Le modèle original de Sloboda est strictement visuel.

Si maintenant, j'ajoute deux nouveaux sons, plus aigus (représentés par un point noir sur la figure a2), et situés à égale distance entre le quatrième et cinquième coup, ma perception se transforme notablement ²¹ :



Instantanément, je vais relier le nouveau son aux évènements précédents et modifier ma perception. De la rencontre de la figure a1 avec le son aigu naît *une nouvelle figure* (a2), à l'intérieur de laquelle se trouve le triangle que l'on distingue nettement sur la figure. À cette première transformation s'en ajoute une autre : le nouvel évènement *borne* la série de sons. Ce qui est valable visuellement l'est aussi soniquement. Si la figure a2 est répétée, j'entendrai(s) par exemple (en termes "solfégiques") des séries de quatre noires (quatre ronds blancs) ponctuées au quatrième temps par une croche (un rond noir) dont la hauteur serait plus aiguë que les autres sons. Bien entendu, cette "lecture" n'est qu'une possibilité parmi d'autres car selon les moments, le positionnement et -naturellement- l'auditeur, la figure a2 pourrait être perçue autrement. Il n'y a, en effet, pas de perception unique (objective). Les objets sonores sont travaillés par ceux qui les saisissent.

4) De l'expérience

Mais, l'aptitude à distinguer des reconfigurations n'explique pas, à elle seule, l'efficacité cognitive. La perception s'appuie également sur une sorte de capital-expérience, accumulé tout au long de l'existence.

"Celui qui perçoit n'est pas déployé devant lui-même comme doit l'être une conscience, il a une épaisseur historique, il reprend une tradition perceptive et il est confronté avec un présent"

(Merleau-Ponty 1945, page 275)

L'expression "tradition perceptive" renvoie à deux modes d'acquisitions, se recouvrant d'ailleurs largement. D'une part, notre capacité à faire de nos expériences des tremplins pour d'autres situations et, d'autre part, le fait que notre environnement nous apprend à discerner ce qu'il faut percevoir et/ou ignorer. Je vais d'abord m'intéresser au premier aspect.

²¹ On pourrait comparer l'usage de deux hauteurs différentes avec les deux sons échelonnés d'une paire de conga.

a) Accumuler

L'accumulation d'expériences (en d'autres termes la vie qui passe) nous aide à identifier un nombre croissant de situations. Ainsi, lorsque nous avons déjà été confrontés, même fugitivement, avec une figure, nous en conservons quelque chose. La psychanalyse est ainsi basée sur la conviction qu'un individu retient ses expériences et même que celles-ci le façonnent. La cure analytique a justement pour fonction de révéler au patient ce que l'inconscient a relégué sur des étagères cachées. Je laisse ici de côté la discussion sur l'efficacité de la cure pour souligner combien l'idée d'incorporation est prise au sérieux par cette discipline.

Et il est vrai que nous sommes en mesure de reconnaître au milieu d'une foule le visage d'une personne aperçue fugitivement ou de reconstituer rapidement un puzzle déjà assemblé une fois (Polanyi 1965 & 1983). De même, si je (ré)écoute un de mes vieux disques, au fur et à mesure de son déroulement, de nombreux détails me reviennent. Nous connaissons tous cet effet de "preview" qui fait qu'à la fin d'une plage musicale, et avant même que la chanson suivante n'ait commencé, nous entendons déjà mentalement les premiers sons, comme si ceux-ci étaient rangés quelque part en nous, comme si nous les avions inhibé jusqu'à la prochaine écoute²². On sait que les procédés d'apprentissage mnémotechniques, par exemple la récitation, s'appuient sur cette disposition à dérouler de longs textes "entassés" dans la mémoire à partir de fragments qui font sens. C'est par la rythmique et la scansion du texte (par exemple les rimes) que les mots et les phrases reviennent (là-dessus Yates 1975 et Einsentein 1991). De la même manière, on sait à quel point des gestes peuvent aider à faire revenir à la surface les phrases d'un texte appris par cœur. N'importe quel acteur ou chanteur d'opéra confirmera le lien entre les mouvements de son corps – accomplis ou imaginés- et son "texte". C'est d'ailleurs à partir de l'examen attentif d'indices que les investigations policières, historiques ou encore archéologiques tentent de reconstituer des portraits robots, des situations ou des cités (Polanyi 1983, De Formel 1993, Kalifa 2000). Si les objets appartenant à une personne décédée (Bessy et Chateauraynaud 1995) ou les ruines du Forum de Rome (Italie) nous émeuvent c'est justement que nous savons imaginer au-delà de ce que nous voyons. Tous ces exemples mettent donc en lumière notre faculté à "faire parler" des détails.

"Le contour vaut la chose, comme symbole pour les opérations mentales et il est plus aisément mémorisé et combiné avec d'autres symboles ; bien plus : un dessin au trait présente

²²Si je ne savais pas inhiber, ma tête exploserait. Il existe d'ailleurs une pathologie intitulée les hallucinations musicales qui se manifeste par le fait d'entendre sans discontinuer des mélodies dans sa tête. Cette maladie serait due à une sorte d'automatisation des régions du cerveau normalement chargées d'activer (et de réactiver) les souvenirs musicaux. (Source : page 6 du *New York Times* du 23 Juillet 2005, édité par *Le Monde*). Symétriquement, l'amnésie consiste à ne plus pouvoir reconstituer le monde qui nous entoure à partir de détails "normalement" signifiants.

généralement une intelligibilité supérieure à celle que donne une représentation parfaitement ressemblante, avec les ombres bien rendues, les détails parfaitement exprimés, les valeurs justement traitées. Une caricature, un portrait simplifié et stylisé sont plus près de l'image que le réel polyvalent et multiple. (...) L'impression de netteté en photographie n'est pas seulement donnée par la définition. [elle] dépend aussi des contrastes et des groupements de sous-ensembles, classant le réel en vastes unités perceptives." (Simondon 2006, page 238)

b) L'exemple de la sicilienne

Avec cette dernière citation de Simondon, on en arrive à l'idée (gestaltiste), déjà énoncée au début de ce texte, selon laquelle nous groupons (en "sous-ensembles") pour mieux percevoir. De ces procédures associatives naissent des entités signifiantes (un rythme, une toile, une généalogie, un refrain, un style, une hypothèse criminelle, etc...). Si l'on s'en tient à la musique, cette capacité à rassembler (synthétiser) des données est illustrée par la reconnaissance d'un motif rythmique. Ainsi, face au motif de la figure b, l'auditeur et/ou le lecteur d'une partition reconnaissent d'emblée la physionomie de la sicilienne, une figure typique de la musique baroque française, composée de trois valeurs inégales (croche pointée, double-croche, croche) ²³



Figure b

Si le motif est facilement identifié c'est, notamment, parce que des hampes (les barres horizontales supérieures) relient les trois notes du motif. Mais la raison fondamentale est plus structurelle, elle tient au fait que nous distinguons mieux des blocs (clusters) que des suites d'éléments sans ponctuation. Face une série de ce genre : IBMCIANBCDARPA, nous ne tarderons pas à opérer un tri en quatre blocs distincts : IBM CIA NBC DARPA (exemple issu de Kirsh 1993, page 33). De même, le texte que vous lisez, en ce moment, est également régi par des conventions voisines, puisque entre chaque mot vient se placer un espace et, qu'en sus, la ponctuation assure la régulation spatiale de la phrase. In fine, l'ensemble de ces agencements

²³ La perception tacite des carrures rythmiques est un autre bon exemple de cette capacité à saisir des entités. Ainsi, un bassiste ou un batteur de jazz "sentent" la durée des mesures et les structures d'un morceau sans avoir besoin de les compter *explicitement*. Lors d'une improvisation à partir de standards de type modal qui comportent quatre cycles de huit mesures (du genre de *So What* de Miles Davis), ils (elles) savent exactement quand le cycle AABA s'achève. À force de jouer des standards comprenant ce type de carrures, celles-ci sont imprimées en eux. Logiquement, dans l'étiquette du jazz be-bop, un-e improvisateur (trice) juge notamment ses pairs à l'aune de leur familiarité avec ces séquences.

contribue à donner au texte son intelligibilité. *C'est donc de la discontinuité et de la dissemblance que surgissent les significations.*

“(…)Le fondement de la perception des formes est la discontinuité, le contraste simultané ou successif entre deux stimulations, contraste en intensité précédant la saisie possible des qualités”
(Simondon 2006, page 210-211)

Par ailleurs, le groupage permet non seulement de distinguer rapidement des motifs caractéristiques mais aussi de mieux percevoir les motifs voisins.

“En opérant une ségrégation entre deux groupes nous accentuons leurs différences” (Kirsh 1993 page 56)

Puis, la mise en relation de deux entités contribue alors à augmenter la résolution de notre perception (Kirsh 1993 page 60).

En sus, l'arrangement spatial assure une meilleure mémorisation. Une fois entraîné, je reconnais instantanément une sicilienne sans qu'un travail computationnel préalable soit nécessaire (Kirsh 1993, pages 45 à 47, 56 et 66). À contrario, si je n'arrive pas à identifier un cliché rythmique c'est justement parce que je n'ai pas encore incorporé les relations entre ses composantes. On notera au passage combien le mot cliché rend bien la double nature perceptive, à la fois saisie d'un fragment (le cliché étant ici ce qui réduit) et globale (le cliché au sens photographique d'une composition).

Le fait de décomposer le motif (c'est-à-dire comprendre où chaque élément se place dans le continuum spatio-temporel et quelle est sa durée spécifique) permet, par l'exercice, de mémoriser le motif comme une entité globale et de parvenir finalement à l'interpréter avec les bonnes valeurs. Autrement dit, ce que l'on appelle le déchiffrement de la musique (sa lecture) consiste non pas en un calcul à vue, mais, au contraire, à reconnaître, à partir de quelques traits, des entités et à pouvoir sans cesse anticiper les suivantes.

Fondamentalement, l'aptitude au groupage et à l'incorporation de motifs donne à un apprentissage sa dynamique. En effet, les traits et les relations mémorisés lors d'une expérience particulière me permettent d'assimiler d'autres formes, chaque figure constituant un outil potentiel d'extension de mon répertoire (Treisman 2004). Cet effet de translation signifie que je peux m'arracher à la concrétude d'une situation pour en faire autre chose, ce qui, on en conviendra, n'est pas rien. Ce “dépassement de soi”, pourtant fondé sur nos propres acquisitions, est confirmé par la façon dont les enfants développent leurs capacités et on le retrouvera à plusieurs reprises dans les paragraphes suivants.

5) Susie, les proto-concepts et les chiens verts

Afin de décrire l'aptitude à extrapoler, Woodfield a inventé la figure de Susie, une petite fille découvrant le monde (2004, pages 277 à 294). Il définit l'acquisition des connaissances comme “une machine à deux étages” comprenant

“un catégorisateur perceptuel capable de mémoriser les régularités des traits observables et un intellect doté de sa propre mémoire, qui manipule des symboles” (ibidem, page 279)

Selon Woodfield, le catégorisateur est l'élément fondamental du développement de Susie. Il établit des “schémas” qui sont de véritables plates-formes mobiles de savoir. Ceux-ci permettent de déterminer les référents d'un objet, quels que soient les changements de perspectives, factuels ou conceptuels, qui peuvent advenir. Ces référents vont, par exemple, permettre à Susie de reconnaître un citron sans avoir chaque fois à le ré-identifier. Un seul de ces référents (sa forme arrondie, son odeur, sa couleur, la texture de sa peau) peut ainsi suffire²⁴. De plus, ces outils modulables sont transférables à d'autres objets et même traduisibles. Si elle voit la photo d'un citron, Susie sait qu'il ne s'agit “que” de son image et que le “vrai citron” ne pourrait pas tenir dans un cliché photographique de format 21-29,7 cm. Confrontée à une pomme, dont elle ignore encore le nom, Susie comprendra néanmoins qu'il s'agit d'un fruit, etc... Les notions attachées à un schéma, que Woodfield appelle les proto-concepts, permettront ainsi à Susie d'étendre son champ perceptif et de forger de nouveaux concepts sensibles, que son intellect manipulera et capitalisera. Le monde de Susie s'élargira sans cesse par des glissements et des associations (cf. Wilson et Sperber 2004, page 231, Treisman 2004 pages 157 à 195, Simondon 112-113). En appréhendant²⁵ un objet, je me constitue une sorte de capital sensible et conceptuel qui m'aide à faire miens non seulement les objets de la même famille mais aussi d'autres objets, d'autres notions *que je ne connais pas encore*.

Ce dont parle Treisman c'est de la capacité à faire d'un objet un *symbole* (autre désignation des protos-concepts), un fragment servant à appréhender de nouvelles classes, à concevoir de multiples combinaisons et à communiquer avec autrui. Comme le rappelle Simondon, le schéma d'un appareil ou un circuit imprimé *signifient* quelque chose pour des bidouilleurs en électronique et mieux encore ces représentations sont compréhensibles par des personnes qui ne parlent pas la même langue. Leur langage commun réside dans leur capacité commune à distinguer les circulations de flux électriques et leurs effets. *Grâce aux puces*, ils perçoivent ce qui se passe dans un circuit intégré. Autrement dit, la distinction, constatée par Foucault (1966) entre les mots et les choses, n'est pas seulement typique d'un certain

²⁴ Autrement dit, chacun de ses sens est à même de la renseigner.

²⁵ Comme le suggère l'une des acceptations du verbe appréhender, l'objectif est de rattraper l'objet qui s'enfuit. Si je réussis à le saisir au collet cela suffit pour l'immobiliser, je n'ai pas besoin de l'entourer de toutes parts. Dans l'ouvrage *Masse et Puissance* d'Elias Canetti, on trouve une conscience aigüe de cette importance quasi anthropologique de la saisie. Les titres du chapitre intitulé “les entrailles de la puissance” parlent d'eux-mêmes : “saisir et absorber”, “la main”, “psychologie du mangeur”. Dans tous les exemples rapportés par Canetti, le pouvoir de l'individu réside dans sa capacité à enserrer les choses, à les saisir (1966, pages 213 à 237).

état du savoir au XVIIIe siècle, mais aussi un fondamental de toute cognition. Symétriquement, les mots “normalisent” aussi les choses (Simondon 2006, page 359), en leur conférant une précision (on pourrait aussi dire une identité) qui permet d’opérer des *distinctions*, c’est même sans doute parce que les mots collent précisément aux choses que celles-ci peuvent alors être modulées, transposées, arrachées à leur signification. De fait, la note “mi” sert bien de support sémantique au “mi bémol” (bien que la fréquence des deux termes diffère) et dans un autre contexte harmonique elle deviendra un “fa bémol” (alors que le son perçu sera la même que le “mi”).

Pour compléter ce qui vient d’être dit sur les proto-concepts, on doit également mentionner la constitution d’une sorte *d’a priori* perceptif. Il semble, en effet, que l’être humain ait progressivement forgé des procédures de reconnaissance sélective lui indiquant quelles formes méritent (ou non) de retenir son attention (Treisman 2004) :

“Peut-être que nous obligeons les conjonctions à se conformer à nos connaissances sur les objets familiers. Nous ne nous autorisons pas à voir des œufs poilus et des chiens verts. Nous les éliminons avant d’en prendre conscience, si d’aventure ils se forment” (ibidem, page 188)

À partir de là, faut-il pour autant en conclure qu’une fois un certain “capital informationnel” acquis, la perception n’est plus qu’une simple routine ? Mille fois non, car l’oiseau entendu dans la forêt, l’homme descendant l’escalier ou le cliché rythmique ne se présentent jamais à moi de la même façon. S’il a bien les caractéristiques de son espèce, le moineau qui chante devant ma fenêtre est particulier ! D’autant que *les configurations ne sont jamais strictement identiques* : l’oiseau ne survient ni au même moment, ni exactement au même endroit. Quant à moi, je ne suis jamais exactement dans les mêmes dispositions ni au même emplacement. Pour en revenir à la musique, même si je déchiffre parfaitement des partitions, il me reste cependant à effectuer le travail d’interprétation ! Une même musique continue (ou pas) à m’émouvoir justement parce que *mon expérience ne se répète jamais dans les mêmes termes*. Si je disposais soudain d’un “savoir absolu” et immédiat sur les objets et leurs attributs, l’existence n’aurait plus aucune substance, le verbe apprendre n’aurait (littéralement) plus de sens²⁶. Un tel monde, sans temporalité, ni espace, ne nous est, tout simplement, pas accessible. Examinons donc, d’un peu plus près encore, les modalités de l’acte cognitif.

²⁶ Tel pourrait être le point de vue (phénoménologique) d’un Merleau-Ponty (1945 et 1964).

6) L'attention aux traits

Percevoir la totalité d'une musique n'a pas véritablement de sens. Tout d'abord parce qu'il est matériellement impossible d'entendre, en un seul instant, toutes ses composantes. Ainsi, on comprend bien qu'il n'est de toute façon pas nécessaire de parler anglais pour apprécier une chanson de Bob Dylan.

“François Gorin : Entrer dans la langue anglaise, n'est pas une condition pour entrer dans le rock. Je crois être un bon exemple de ça. J'ai pratiquement appris l'anglais par le rock puisque je ne l'ai pas étudié au lycée. Quand j'ai commencé à écouter des disques, j'étais loin de capter tout ce qui se disait. Et maintenant que je comprends à peu près tout ce qui se dit, *je reste persuadé que l'on peut comprendre une chanson, en anglais, sans comprendre complètement la langue.* C'est un peu simpliste, mais je crois que c'est vrai. Comme si dans les chansons françaises que nous entendons, la compréhension des paroles était la condition de l'adhésion à la chanson ! Il suffit de réfléchir un peu à ça pour s'apercevoir que c'est absurde.

François Ribac : On retrouve cela dans l'opéra italien. On n'a jamais besoin de tout comprendre d'une œuvre pour l'apprécier, tout simplement parce que personne n'est en mesure d'expliquer ce que comprendre complètement veut dire, que personne ne ressent la musique de la même manière”

(Entretien avec François Gorin, ancien journaliste rock in Ribac 2003b page 106, c'est moi qui souligne)

Néanmoins, il est indéniable que lorsque nous écoutons de la musique nous avons bien l'impression *d'un tout qui se présente à nous* y compris lorsque notre attention se détourne de la chanson. Comment alors expliquer que nous *sachions* que la song de Dylan, bien plus vaste que la sicilienne, est néanmoins une entité alors même que nous ne pouvons en percevoir tous les éléments ? Cette *continuité de la perception* découle de notre synthèse perceptive. Alain Berthoz nous en décrit la genèse :

“Lorsque nous examinons un tableau, un objet, notre environnement ou un personnage, nous avons l'impression que cette perception est unitaire. Or cette impression d'unité est une *construction du cerveau.*” (Berthoz 2003, page 179)

Le processus se décompose en deux phases successives :

“ Le système visuel commence d'abord par fragmenter le monde en attributs et *ne l'examine que de façon très parcellaire.* Il reconstruit plus tard le tout *en liant les parties entre elles...* C'est peut-être ce double mouvement -afférent et efférent, centrifuge et centripète- qui contient le secret de notre capacité d'examiner le modèle avec tant de rapidité, tant de précision et tant de richesse, en prenant très tôt à son égard des décisions perceptives”

(ibidem page 181, c'est moi qui souligne)

D'un côté, j'évalue "de façon parcellaire" différents segments, tandis que, de l'autre, je lie des parties entre elles. De ces *choix perceptifs* découle la sensation (et la certitude) que le tableau est une complétude. Pour Anne Treisman (2004), le premier contact avec un objet s'apparente à la perception d'un *contour général*. Au moment de ma première rencontre avec l'objet, je distingue d'abord des traits puis des *conjonctions de traits*. Celles-ci sont identifiées par une sorte de "carte maîtresse" où sont stockées (et inhibées) des formes. Ces premiers indices me servent à me faire *grosso modo* une idée de l'objet et à me positionner à son égard. Si j'aperçois la tête et la queue d'un chien derrière un arbre, je sais qu'il s'agit d'un seul et même animal : je reconstitue sa continuité (Berthoz 2003, page 190). Autre exemple : si j'écoute une musique sur un transistor de très petit format et mal réglé, malgré l'absence quasi totale de basses et les bruits parasites, je puis facilement reconnaître une chanson des Beatles. La technologie MP3 fonctionne également d'après un principe équivalent. Pour pouvoir alléger des fichiers audio, on "néglige" des zones entières de fréquences, puis, lorsque le fichier est lu le lecteur rétablit les fréquences supprimées. Le codage se limite donc aux *contours* du son.

Grâce à ma familiarité avec ces conjonctions de traits, je peux non seulement reconnaître des objets mais aussi être soudain attiré par un trait "anormal" (*pop out*)²⁷, discerner un *parasite*.

Par ailleurs, il semble que nous soyons également "équipés" pour percevoir des enchaînements d'actions comme des continuités. Ainsi

"La représentation intermédiaire dans laquelle les traits sont assemblés avant que l'objet ne soit identifié"

(Treisman 2004, page 191)

nous permet de passer, avec fluidité, d'une séquence perceptive à une autre. Un évènement ou un objet peuvent alors se métamorphoser en autre chose, sans que, pour autant, nous ayons le sentiment de perdre le fil²⁸. À chaque moment, notre appareil perceptif "refait le point" et réinsère les évènements dans une sorte de "narration perceptive".

"Nous pouvons regarder ce qui semble être un avion lointain, puis le voir battre des ailes et se poser sur une branche, sans aucune interruption de son unité et de sa continuité perceptuelle. La seule chose qui change abruptement est l'identité (dans le sens du nom ou de l'étiquette) que nous lui donnons. L'avion *devient* un oiseau ; il n'est pas remplacé par un oiseau." (ibidem)

Même si les modèles de Berthoz et de Treisman ont été élaborés à partir de la vision, ils sont opératoires en matière d'audition et de musique. Ainsi, quand j'écoute un morceau de musique, mon attention peut se déplacer d'un trait à un autre, passer de la voix à la basse,

²⁷ Le passage de la figure a1 à a2 constituait un cas exemplaire de détection d'une anomalie dans une figure repérée préalablement.

²⁸ Il faut d'ailleurs noter que le fait de rester en éveil ou de "perdre le fil" est régulièrement évoqué pour attribuer (ou dénier) de la qualité artistique à une œuvre.

chercher à comprendre tous les mots de la chanteuse puis soudainement être attiré par un son de guitare. Malgré (ou grâce à) ce “nomadisme” à l’intérieur des événements, je perçois ces segments comme parties intégrantes du même morceau. À aucun moment, je ne doute qu’il s’agit d’une seule et même pièce, je le sais tacitement. Autre illustration :

“Si l’on en croit Meyer (1973), une des fonctions de la ligne mélodique est d’impliquer l’auditeur (*to create implications*) dans des événements à venir.” (Sloboda 1985, page 162-163)

C’est donc le déroulement même de la mélodie qui donne le sentiment d’un continuum, chaque groupe d’événements perçu suggérant (sous-entendant) une organisation future. Bien sûr, ce que nous appelons continuité (ou rythmique) n’est ni un processus linéaire ni “écrit d’avance” et Sloboda a raison de préciser que si une ligne mélodique suggère bien une suite, celle-ci n’est pas donnée à l’auditeur. Même le compositeur ne peut prévoir ce que les auditeurs se figurent qu’il va arriver après tel ou tel motif. À la façon de nos émotions, constamment balancées, le déroulement musical alterne les tensions et les détentes, les évidences et les surprises (Dewey 1958 page 16). Tous ces éléments nous montrent que l’écoute est tout aussi *décisionnelle* que la vision.

7) Entendre c’est discerner

a) De la nécessité du tri sélectif

Selon une modalité comparable à la contemplation du tableau, le premier contact avec une musique débute par un *écrémage*. Comme nous l’a suggéré Treisman, plus que de simples événements, je perçois des *conjonctions entre des événements particuliers*. Tandis que la musique se déroule, je repère la voix, le motif mélodique du refrain, j’écoute le groove de la batterie et de la basse, je remarque les chœurs en arrière plan ou le son de la guitare fuzz, etc... Ce sont ces premiers *contours* qui confèrent à une pièce musicale sa physionomie première. Après ce premier survol auditif, chaque nouvelle écoute permet de trouver de nouvelles prises et d’affermir la familiarité avec le morceau²⁹. D’ailleurs, le fait de fixer mon attention sur un élément particulier, me permet aussi d’élargir mon champ perceptif. Pour vérifier ce fait, il suffit d’écouter une chanson en suivant les *lyrics*. Loin de me distraire, la focalisation sur les paroles me révèle alors des événements instrumentaux jusqu’à là ignorés. *Il y a donc une relation structurelle entre le fait de fixer un point et celui*

²⁹ Cela étant dit, on pourrait alors se demander pourquoi certaines personnes, notamment des fans, parlent au contraire d’une révélation à propos de la première rencontre avec un répertoire, qu’il s’agisse d’un disque, d’un concert ou d’une émission de télévision. Il me semble que c’est parce que, à contrario, on trouve aussi passionnant de se saisir d’une chose dont on ne connaît –au moins explicitement- rien. Ma propre vocation musicale a très précisément débuté par une séance de cinéma, organisée par la mère d’un ami. Il se trouve que le film en question était *Hard Day’s Night* des Beatles. En sortant du cinéma, j’étais déjà un fan, un monde inconnu s’ouvrait devant moi.

de discerner des conjonctions. Les expériences de laboratoire rapportées par John A. Sloboda dans *The musical mind, the cognitive psychology of music*, confirment cette nécessité de décortiquer les objets sonores. Ainsi, si l'on fait écouter à des personnes une polyphonie à plusieurs voix, ceux-ci écoutent sélectivement une voix et relèguent les autres à l'arrière-plan (1985). Pour distinguer chacune des voix, il leur faudra les écouter les unes après les autres, un peu à la façon de la conversation. En effet,

“les conventions de la transmission linguistique humaine [sont] conçues pour assurer qu'une seule personne parle à la fois” (ibidem page 167)³⁰.

Si nous ne pouvons pas comprendre tout ce que disent deux personnes s'exprimant simultanément, c'est, semble-t-il, parce qu'il nous est difficile de distinguer des événements *lorsqu'ils sont du même ordre*. Une expérience similaire, rapportée par Sloboda, montre d'ailleurs qu'un auditeur confronté à plusieurs sources sonores requérant un même traitement (*processing*), et exécutées en même temps, n'arrive pas à les suivre et encore moins à les restituer. Ce fait est encore confirmé, mais cette fois à contrario, par le fait que nous sommes capables d'effectuer, en même temps, des tâches différentes comme chanter en jouant de la guitare, conduire en parlant etc. *On peut donc en conclure que pour percevoir une série d'événements de nature similaire, il nous faut nécessairement procéder, sous peine de confusion, à un échantillonnage sélectif, à une hiérarchisation des informations.* S'il nous est possible de percevoir deux logiques distinctes (paroles et mélodie par exemple) c'est certainement parce que la différence de leurs contours facilite leur dissociation.

Si le cerveau se trouve confronté à des signaux qu'il ne peut traiter, il s'en sort grâce à de savants stratagèmes. Sloboda cite ainsi une expérience où lorsque l'on diffuse une mélodie différente dans chacune des oreillettes d'un casque audio, l'auditeur a l'impression d'entendre tous les graves à gauche et tous les aigus à droite (1985, page 156). *Son cerveau redistribue spatialement les sons de chacune des deux mélodies*, il fabrique une sorte d'illusion réelle qui rend audible la musique. La *construction* dont parlait Berthoz, est ici particulièrement manifeste et nous rappelle, au passage, que l'appareil perceptif se mobilise constamment pour nous préserver de la confusion³¹. Sa stratégie est toujours de détailler un événement pour en saisir le déroulement.

b) À quoi reconnaît-on un style ?

Sortant du laboratoire de psychologie, nous constatons que l'attention aux traits se retrouve à tous les niveaux. Comme quelques notes suffisent pour nous remémorer un vieux tube de radio ou une esquisse deviner la forme d'un visage, c'est également grâce à la reconnaissance

³⁰ Où l'on vérifie que le modérateur et le président de séance des réunions sont des garants cognitifs...

³¹ Nombre de situations démontrent les capacités d'adaptation de l'appareil cognitif. Ainsi, lorsqu'une personne est placée la tête en bas, elle finit par considérer les objets comme si sa tête était dans l'autre sens, sa vision se remet littéralement en place.

de quelques éléments spécifiques que nous identifions un style musical : une sicilienne et le baroque n'est pas loin, un saxophone et les jazzistes tendent l'oreille ! Vérifions cela avec un exemple.

Lorsque j'écoute le morceau "Honey Pie" des Beatles (Album *The Beatles* 1968), quelques indices suffisent pour m'indiquer qu'il s'agit d'un pastiche du music-hall des années vingt. Dans l'introduction, McCartney chante d'une voix blanche *She was a working girl /North of England way* tandis qu'un piano (droit ?) égrène des accords au son un peu aigret. Puis soudain, on entend des craquements ; le bruit caractéristique de la pointe d'un gramophone au début d'un vieux disque. Une voix nasillarde déclare : *Now she's hit the big time*, à quoi la voix "normale" de Cartney rajoute : *In the U.S.A.* L'intro se conclut par les vers *And if she could only hear me / This is what I'd say*. À la suite de ces premiers indices, le début du premier couplet corrobore le côté "rétro" de la chanson. À la façon des tubas dans les brass-bands, la basse est jouée sur les premiers et troisièmes temps tandis que l'usage des balais par le batteur et la "pompe" de guitare électrique (un accord par temps) confirment la première impression. À la fin du couplet, le motif des clarinettes et des saxophones (ré, mi, sol, si bémol, la, sol) nous confirme définitivement qu'il s'agit bien d'un clin d'œil à l'Hollywood de ces années-là³². En fait, McCartney n'a pas besoin de reproduire intégralement les règles de ce style, quelques petites touches donnent corps au pastiche. Grâce à quelques inserts (ce que l'on appelle très justement des clichés), le ragtime et le jazz charleston, et à travers eux toute une époque, ont ressurgis (voir Annexe II).

Ce recours à la *métonymie* est un procédé usuel pour les peintres ou les cinéastes qui, grâce à un cadrage rapproché sur un "fragment significatif", réussissent à suggérer une réalité bien plus large (sur l'exemple de Courbet voir Guégan & Haddad 1996, page 68). D'ailleurs ce qui est vrai en termes cognitifs ou picturaux l'est aussi pour les mythologies. Gregory Bateson rappelle que la plupart des récits sur la genèse du monde (auquel s'ajouterait le big-bang des scientifiques ?) débutent par la séparation des éléments et des créatures (1977, page 20). Au cœur de ces récits, la figure démiurgique représente justement l'entité qui *distingue* le bon grain de l'ivraie, la mer de la terre, l'homme de la femme, les jours de la semaine. Pour les humains,

"L'ordre est vu comme relevant du tri et de la division"
(ibidem)

³² J'aurais aussi bien pu évoquer le falsetto de Cartney, la sonorité détimbrée et le vibrato terminal des vents ou encore les allusions au jeu de jambes du charleston : *the thought of meeting you/Makes me weak in the knee* (sur cette chanson MacDonald 1997 page 281).

c) Le jeu des 7 erreurs

Un peu plus haut, j'ai repris à Treisman l'idée d'une *carte maîtresse*, sorte de schéma perceptuel qui nous permet, non seulement de percevoir des types particuliers de formes mais aussi de repérer des erreurs, des bruits parasites. Deux exemples, la détection des fausses notes dans un *tutti* d'orchestre et l'obtention de la justesse avec un ensemble instrumental ou vocal exemplifient ces dispositions.

-Lorsqu'à l'occasion d'une première lecture d'une œuvre (le bien nommé déchiffrage) par un ensemble orchestral, un-e chef détecte une erreur de note à l'intérieur de la masse orchestrale, il (elle) s'appuie moins directement sur sa capacité à entendre simultanément toutes les notes (chose matériellement impossible) que sur sa *connaissance tacite* des conventions musicales utilisées dans la dite partition. Au premier abord, le (la) chef n'entend pas forcément qui joue la fausse note mais plutôt que quelque chose *d'anormal* s'est produit. Alerté-e par cette aspérité inhabituelle, le (la) chef finit par localiser le couac et demande au deuxième basson : « avez-vous joué un si bémol à la mesure 63 ? Vous avez lu en clé d'ut 4^e et non pas en clé de fa ». L'interruption de la routine a aiguisé la vigilance du chef et a abouti à une décision. Sur le dessin de la carte maîtresse, le détail "faisait tache". Telle est la raison de la fulgurance du *pop out*.

- Le deuxième exemple montre que si la carte maîtresse sert bien de référent aux protagonistes, elle n'a même pas forcément besoin d'être connue (ou pratiquée) en intégralité pour être efficace.

Pour mettre en place, avec des instruments à vent, une série d'accords délicats en termes d'intonation, la bonne méthode consiste à détailler lentement les blocs harmoniques. Vous faites jouer à chaque instrumentiste sa note et une fois qu'elle est juste, vous y ajoutez l'instrument suivant puis le suivant jusqu'à ce que l'agrégat soit complet et qu'il sonne juste. L'opération est répétée à l'identique pour chaque accord de façon à ce que les musicien-n-e-s puissent à chaque fois s'ajuster les un-e-s aux autres. Enfin, on enchaîne lentement (i.e sans tempo) chaque agrégat pour que les instrumentistes "cartographient" les relations entre les différents blocs. Finalement, lorsque le morceau est joué au tempo, la justesse est en général impeccable, même si le passage n'a guère été déchiffré qu'une seule fois auparavant et jamais à la bonne vitesse. En outre, l'expérience montre, qu'à condition de disposer de bons musicien-n-e-s, la méthode fonctionne aussi lorsque les traits orchestraux sont techniquement difficiles. Il suffit que chaque instrumentiste entende des fragments de ce que les autres jouent, c'est-à-dire les contours généraux du passage à risque, pour que les *relations essentielles* (les principales conjonctions de traits) se mettent en place, comme par induction. Ce procédé est également très efficace avec des vocalistes et plus généralement avec des instruments où les interprètes doivent corriger la justesse de l'émission.

Tout se passe donc comme si la bonne exécution dépendait du repérage par les instrumentistes des règles tacites du morceau, elles-mêmes expressions et variations de la carte maîtresse. Ces savoirs “pratiques-tacites”, des niveaux de réalité qui ne sont pas directement accessibles, mais qui, néanmoins, structurent et assistent la perception, permettent de s’insérer dans une procédure dont, par définition, on ne peut connaître toutes les règles, ni tous les instants (Polanyi 1965 et 1983). Avec cette grille d’analyse, on peut ainsi expliquer matériellement pourquoi la confiance des musicien-n-e-s dans leur propre aptitude est souvent proportionnelle à leur expérience. En répétant régulièrement des situations d’un certain type, ils (elles) développent une disposition à faire face à toutes sortes d’autres situations comparables. La routinisation d’une tâche semble préparer, *par une sorte de translation aveugle*, les individus à faire face à de nouvelles (et à de plus en plus de) situations. Il se pourrait donc bien que ce que l’on appelle, en matière de sport ou de musique, avoir “un bon mental” consiste au moins autant à se préparer psychologiquement à une épreuve qu’à avoir incorporé des procédures précises. D’ailleurs, comme nous le rappelle Daniel Andler, bien des réalisations humaines ont été accomplies sans qu’on puisse expliquer “comment ça tenait” .

“L’homme fabrique des outils et des demeures merveilleusement adaptés à ses capacités motrices et visuelles depuis des millénaires, alors que sa connaissance scientifique de ces capacités ne se dégage que depuis très peu ”(2004 page 657)

Comme nous venons de le voir avec ces deux exemples successifs, l’attention aux traits sert autant à percevoir du “vrai” que du “faux”. Mieux, c’est par des détails signifiants que nous percevons l’intégrité ou l’altération d’un ensemble ou si l’on préfère ce que nous percevons *comme* une totalité.

8) De la prise à la collection

Depuis le début de ce chapitre, les travaux mobilisés et mes observations empiriques nous apprennent que toute perception, routinière ou focalisée, implicite ou explicite, procède d’une saisie. Selon la belle métaphore de Christian Bessy et Francis Chateauraynaud (1995), il s’agit fondamentalement d’attraper une prise¹. Cette proposition converge avec celle de Michel Serres (2002) qui, pour décrire l’acquisition des connaissances, recourt à la métaphore de l’escalade ou encore avec la sociologie des amateurs de musique classique d’Hennion, Maisonneuve et Gomart (2001, pages 104 à 108) qui, eux, parlent, pour l’écoute des disques, *d’accroche*³³. En même temps que nous saisissons des fragments d’objets et opérons des associations, un autre processus se déroule parallèlement : *le référencement*, processus

³³ Ce mot est d’ailleurs couramment employé par les journalistes ou les musiciens de rock (comme verbe ou substantif) pour décrire les caractéristiques signifiantes d’un morceau.

au cours duquel l'objet "empoigné" est comparé avec notre propre répertoire. Point déjà confirmé par Treisman (2004) et Woodfield (2004) selon lesquels une sorte de catégorisateur nous aide à reconnaître des formes. Dans un même ordre d'idées, Bessy et Chateauraynaud (1995) ont forgé la notion de *collection*; une série d'objets, d'évènements, de sensations auxquels nous nous référons pour appréhender les choses lors des épreuves perceptives. Au moyen de rapprochements et d'éliminations, la collection permet de classer un objet dans un répertoire et, conséquemment, de l'évaluer. On comprend alors que la collection fournit un renfort essentiel à la prise, celui de l'expérience accumulée³⁴.

Pour comprendre de quelle manière une collection est mobilisée, Bessy et Chateauraynaud se sont intéressés à l'estimation (et à la contrefaçon) d'objets tels que des parfums, des articles de luxe, des œuvres d'art, etc... L'une de leurs enquêtes a porté sur la façon dont un commissaire-priseur, lors de brèves consultations gratuites, estime des objets amenés par des particuliers. On y voit l'expert puiser dans une sorte de réservoir mental –son expérience– pour situer l'objet et finalement lui attribuer un prix. Bessy et Chateauraynaud montrent très bien la triple stimulation –sensorielle, mémorielle et discursive– qui guide le jugement de l'expert. Celui-ci déroule une série de questions successives sur l'objet : de quoi s'agit-il ? De quand date t-il ? En quel état est-il ? Est-il véridique ou s'agit-il d'une copie ? Combien vaut-il ? Durant son enquête expresse, l'expert hésite, revient en arrière, bifurque soudainement, se reprend. Simultanément, tout en dialoguant avec les propriétaires et en faisant part de ses premières intuitions, il palpe et examine l'objet sous toutes les coutures monopolisant toutes ses ressources sensorielles pour donner sens à l'objet. Les descriptions de Bessy et Chateauraynaud mettent bien en lumière ce va-et-vient continu entre focalisation et routine dont parle Dewey, et le dialogue des sens qui réoriente sans cesse la machine perceptive. Comparé avec des pièces de la collection (mentale) du commissaire-priseur, l'objet est peu à peu sorti du néant. Il trouve sa place dans une généalogie déjà existante : inséré dans un collectif et une histoire, sa valeur devient alors potentiellement estimable³⁵. Bien entendu, le commissaire-priseur n'ouvre pas des tiroirs cérébraux où se trouvent de petites fiches déjà rédigées mais essaie plutôt d'activer des associations qu'il ne connaît pas encore. Une fois les bons liens trouvés et l'objet catégorisé, ceux-ci servent "[d']instruments critiques et [d']outils d'objectivation" (Chateauraynaud et Torny 1999, page 39). Car, la collection ne sert pas seulement de référent à son utilisateur, elle constitue aussi un gage

³⁴ Voilà une autres des manifestations de "l'épaisseur historique" de la perception dont nous parlait Merleau-Ponty.

³⁵ Qu'est-ce d'ailleurs qu'une œuvre d'art inestimable ? C'est une chose qui n'a pas de semblables, qui est, littéralement incomparable, ne trouve pas de répertoire.

d'objectivité pour les clients. En mobilisant des éléments déjà cotés et en les utilisant comme étalons, l'expert justifie son jugement par d'autres que lui. La collection fonctionne alors comme un stabilisateur entre l'expert et son client potentiel, l'intermédiaire objectal qui permet d'extrapoler jusqu'où les acquéreurs pourraient aller lors des enchères, instrument de mesure des choses et des personnes. Grâce à la collection, il devient possible d'établir des accords (notamment sur le prix) et de mener à bien des transactions (ventes ou acquisitions)³⁶.

La collection de Bessy et Chateauraynaud évoque le roman *Autodafé* (1935/1968) d'Élias Canetti et son héros Kien, sinologue et propriétaire d'une immense bibliothèque. Fuyant le domicile conjugal, celui-ci exige des hôtels, où il séjourne, qu'ils lui fournissent du papier d'emballage pour qu'il y dispose "mentalement" les innombrables livres de sa bibliothèque :

« -Alors, aidez-moi à décharger les livres, je vous prie » dit Kien se lançant à corps perdu et tout étonné de sa propre témérité. Afin de couper court à toutes les questions importunes, il sortit une pile de livres de sa tête et la tendit au petit homme. Celui-ci parvint à la saisir adroitement de ses longs bras, et dit :

« Tout ça ! Où faut-il les mettre ?

-Tout ça s'écria Kien blessé. C'est seulement la centième partie !
(...) –Où est-ce qu'il faut les mettre ?

- Sur le papier. Commencez dans l'angle là-bas, pour que nous ne trébuchions pas dessus ensuite" (Canetti 1968, page 235)

Avec ce "grand déballage", Canetti décrit métaphoriquement ce que nous transportons constamment en nous et qui nous permet, le plus souvent, de faire face aux imprévus de l'existence.

Finalement, la compétence d'un expert réside autant dans sa capacité à rendre performante sa collection et ses sensations pour sa propre investigation que de les faire valoir à autrui³⁷. Autre constatation, la mise en relation des choses, la perception d'entités significantes, la catégorisation et la comparaison d'entités –c'est-à-dire les formes mêmes de la cognition- sont utilisées pour évaluer les choses, tant dans les procédures individuelles que collectives. *L'expert fait de la synergie sensorielle une technique réfléchie et maîtrisée.*

³⁶ Et effectivement dans le mot collection, il y a bien de la collecte, du collectif et de la colle !

³⁷ Dans *Sombres précurseurs*, Chateauraynaud et Torny remarquent que la catégorisation par l'expert d'un objet peut poser des problèmes d'interprétations.

« Plus la chaîne d'expertises intermédiaires s'allonge, du fait des contraintes de la division du travail scientifique et technique, et plus les conclusions tendent à reposer sur des retraductions, des reconstructions. D'où les querelles d'experts et les tentatives maintes fois répétées de reprendre le dossier à zéro" (1999 page 41)

a) Le tableau des concordances vocales (voir les tableaux page 50)

Afin de mieux comprendre de quelle façon s'effectue le recours à une collection personnelle, j'ai décidé d'observer comment les choses se passaient lorsque j'écoutais, en solitaire, de nouveaux disques.

De janvier 2004 à janvier 2006, j'ai donc entrepris de noter à quel-l-e-s chanteurs(euses) un-e vocaliste, que je découvrais, me faisait penser. Je me suis livré à cet exercice lorsque j'écoutais de la musique dans mon bureau, ma voiture ou lors de voyages en transports publics (avec un walkman ou un ipod). Pour garantir une certaine cohérence, j'ai défini comme critères principaux la proximité du timbre et du phrasé des voix. J'ai également posé comme condition que la similitude entre une découverte musicale et un élément de ma collection se maintienne après plusieurs écoutes et pour plus d'un morceau³⁸. À l'issue de deux ans de "travail", en avril 2006, j'ai rassemblé mes notes et établi un "tableau des concordances vocales" dont on peut voir quelques exemples plus loin. Sur l'axe des ordonnées (ligne verticale) figure la voix témoin (celle que je découvre et qu'il s'agit d'évaluer) et en dessous la référence de l'album CD dont elle est extraite. En abscisse (ligne horizontale) on trouve les voix référentes, celles-ci étant classées par ordre décroissant de ressemblance de la 1^{ère} prise (celle qui [me] paraît ressembler le plus à la voix témoin) jusqu'à la 4^{ème} qui ne peut être comparée qu'à certains traits de la voix témoin (par exemple ses aigus ou une façon particulière de conclure les notes tenues). Cela étant dit, si les ressemblances sont moins flagrantes à partir de la 3^{ème} prise, de fortes proximités peuvent exister entre les prises "secondaires", par exemple entre la 3^{ème} et la 4^{ème} voix. La ligne 12 du tableau est un bon exemple de ce cas de figure : si la voix de Jim White a moins de points communs avec celle de David Baker (chanteur de Mercury Rev-2^{ème} prise) qu'avec Damo Suzuki (Can-1^{ère} prise), la voix de Baker s'apparente fortement avec celle de Wayne Coyne (Flaming Lips-3^{ème} prise) et même avec John Anderson (Yes-4^{ème} prise). Examinons maintenant comment s'est déroulé le processus de rapprochement.

-Parfois, une voix référente s'est imposée d'emblée. Par exemple, la voix de Neil Hannon (Divine Comedy) dans les disques *Libération* (1993) et *Promenade* (1994) m'a immédiatement évoqué le Peter Hammill de *In Camera* (1974) ou de *Goodbluff* (1975), disque enregistré avec son groupe Van Der Graaf Generator. D'ailleurs, plus j'écoutais ces disques de Divine Comedy et plus cette parenté me semblait patente et avérée. Si pour ce cas de figure précis, la similitude s'est imposée avec force et quasi instantanément, il faut néanmoins souligner l'aspect fondamentalement non linéaire et imprévisible des rapprochements.

³⁸ À bien des égards, cette recherche rappelle les *blind-tests*, ces séances où des amateurs de musique rock doivent deviner, à partir de l'audition d'un très court fragment musical, qui est l'artiste ou le groupe et, si possible, le nom de l'album et du morceau. Cet exercice est également pratiqué dans les jeux télévisés et radiophoniques et même avec des extraits de clips. Dans ce cas là, les images servent au moins autant d'indices que les sons.

Ce qui (me) vient à l'esprit n'est pas nécessairement le nom d'un-e interprète, d'un groupe, d'un morceau ou d'un album. Ce peut être un élément parcellaire comme un fragment mélodique ou un bout de phrase (ex : « I remember that ! »). À partir du moment où l'on saisit un premier point d'appui, il s'agit alors de "faire parler" la réminiscence : (re)trouver la mélodie où figure le fragment, se rappeler le nom de l'interprète, de l'album ou de la song. Durant ce processus, de (nombreuses) fausses pistes se présentent régulièrement à la conscience. Il n'est ainsi pas rare qu'un nom (dont on pressent pourtant que ce n'est manifestement pas la bonne réponse) fasse "écran" et empêche d'aboutir à la solution. Autre cas d'espèce, on est certain que telle voix ressemble, à s'y méprendre, à telle autre, mais lorsque l'on vérifie à l'aide de disques, les proximités supposées s'estompent. Le souvenir de la voix référente était manifestement erroné.

-À plusieurs reprises, il m'a fallu plusieurs jours, et parfois même des semaines, pour me souvenir d'une voix référente dont je sentais les proximités avec la voix témoin. Bien que j'entendais intérieurement des bribes de cette voix, je n'arrivais pas à la (re)situer : ma collection ne résonnait pas assez clairement pour me livrer la solution³⁹. Il faut d'ailleurs noter que la solution de l'énigme ne survenait pas nécessairement dans une situation d'attention extrême. J'ai retrouvé des noms alors même que je me consacrais à une autre occupation. Comme le dit justement le sens commun, il faut qu'une idée se fraye un chemin pour qu'elle fasse surface⁴⁰.

-En outre, une énigme pouvait également être résolue de plusieurs façons. C'est ainsi que, pour un nombre significatif de disques, le timbre d'un vocaliste m'a rappelé non pas une seule mais plusieurs autres voix. Dans cette configuration, la 1^{ère} prise (c'est-à-dire la plus ressemblante) n'est pas nécessairement celle qui vient la première à l'esprit. On peut fort bien la trouver à partir d'autres voix référentes que l'on jugera, in fine, plus éloignées de la voix témoin. Autre conséquence de cet état de fait, le placement "côte à côte" de plusieurs voix peut alors déclencher une réaction en chaîne faisant apparaître de nouvelles relations inédites entre des voix, y compris déjà connues. Ainsi, à l'écoute du chant de Dr John dans l'album *Gris-Gris* (1968), j'ai "reconnu" le timbre (et l'humour sarcastique) de Tom Waits. Ce constat m'a amené à réaliser les proximités entre le phrasé et le timbre de Waits et Captain Beefheart (que je connaissais depuis mon adolescence et bien avant Tom Waits) puis les similitudes entre Armstrong et Waits. Par une sorte d'effet de transitivité, j'ai alors constaté des voisinages (non-perçus à l'origine) entre Dr John et Beefheart alors qu'Armstrong est resté uniquement connecté à Waits. De fait, l'irruption de Dr John a modifié ma façon de

³⁹ On pourrait comparer ce phénomène au mot que l'on a "sur la langue" mais qui, pourtant, ne vient pas...

⁴⁰ À sa manière, ce point semble démontrer, hors laboratoire, les expériences de Sloboda selon lesquelles nous sommes bien équipés pour effectuer simultanément des activités différentes.

percevoir les chanteurs de ma collection et leurs relations. Comme le point noir de la figure a2 transformait la perception des groupes de points blancs, la nouvelle voix m'a fait entendre différemment (sous un autre angle) des choses familières. Un constat voisin a déjà été fait par Kirsh (1993, pages 60 à 65) à propos de la façon dont nos représentations d'une tâche se modifient. Pour rafraîchir une représentation associée à un objet (qu'il appelle interne), il est souvent nécessaire de recourir à une représentation externe. Au moment où celle-ci est appréhendée la reconfiguration spatiale modifie (parfois substantiellement) le champ perceptif. On distingue alors de nouvelles choses, auparavant invisibles. À titre d'exemple, Kirsh signale qu'afin de trouver de nouveaux mots, les joueurs de Scrabble changent en permanence la place de leurs lettres. Ce processus de "reconfiguration extérieure" peut aussi bien être le résultat d'une action consciente que découler d'une transformation de l'organisation spatiale (cf. la figure a2) effectué par un tiers. Il semble donc évident que ce qui est vrai pour les représentations visuelles l'est aussi pour l'audition et la mémoire des sons : à chaque insertion d'un nouvel élément sonore dans la collection, l'interaction entre l'interne et l'externe produit une sorte de "réinitialisation de tous les circuits" : de nouvelles relations émergent alors, on entend ce que l'on n'avait pas suspecté auparavant. Les cartes du jeu sont rebattues.

-De plus, une fois intégrés à la collection, les nouveaux éléments continuent "leur travail de sape". Il arrive en effet que l'écoute intensive d'une voix amène à relativiser des proximités perçues lors des premières écoutes. Ainsi, il est possible qu'après m'être imprégné des disques de Dr John, sa voix s'émancipe des tutelles que je lui avais assignées à l'origine. Ayant acquis une connaissance fine de ses contours (singuliers), la voix de Dr John devient pour moi un monde en soi, une entité ayant sa propre intégrité, de moins en moins réductible à d'autres : incomparable. Si les premiers rapprochements semblent alors caducs, c'est probablement parce que j'ai acquis un si grand nombre de prises sur la voix de Dr John que la variété de mes sensations devient alors difficile à résumer en quelques traits. Il est vraisemblable que Dr John s'imposera bientôt à moi comme une voix référente, un étalon auprès duquel j'évaluerai de nouvelles voix. Alors qu'originellement il me rappelait d'autres chanteurs, l'inverse sera bientôt vrai. L'organisation hiérarchique des éléments est modifiée.

-Bien évidemment, il m'est aussi arrivé de ne jamais réussir à trouver de concordance entre un-e nouvel-l-e artiste et des répertoires identifiés. Soit, parce que je n'arrivais pas, malgré un sentiment de déjà-vu, à (r)établir un lien, soit parce qu'une nouvelle voix ne m'évoquait "rien de connu". Soit ma collection ne me permettait pas d'établir une relation, soit mes efforts n'avaient pas été assez intenses ou pour le dire autrement je manquais de training. On se rappelle, en effet, que les exemples du commissaire-priseur ou du chef d'orchestre nous ont

montré que la bonne maîtrise de la collection dépend d'une pratique régulière. Plus on manie et l'on évalue des objets souvent et plus on trouve facilement des accroches. Ma petite entreprise confirme ce point ; au fur et à mesure que je notais des similitudes et réfléchissais aux procédures d'identification, mon efficacité et l'acuité de mes rapprochements s'accroissaient.

Tableaux des concordances vocales

Dans la colonne "voix" figure le nom des vocalistes -ou de la formation- Dans la colonne "ref" j'ai parfois indiqué la référence de l'album auquel j'ai pensé.

		1 ^{ère} prise	2 ^{ème} prise	3 ^{ème} prise	4 ^{ème} prise
1 Voix	Neil Hannon (Divine Comedy)	Peter Hammil	Scott Walker	David Ackles	
Réf.	<i>Liberation</i>				
2 Voix	Mick Farren (Deviants)	Robin Hitchcock	Syd Barrett		
Réf.	<i>Ptooff</i>				
3 Voix	Olivia Tremor Contol	Jérôme Didelot (Orwell)	Martin Carr (Boo Radleys)		
Réf.	<i>Dust at cubist castle</i>				
4 Voix	Daniel Johnston	Alex Chilton (Big Star)	Will Oldham (Palace)		
Réf.	<i>Fun</i>				
5 Voix	Martin Fry (ABC)	David Bowie	Jarvis Coker (Pulp)	Ian Hunter (Mott The Hoople)	
Réf.	<i>Lexicon of love</i>				
6 Voix	Michael Pen	Glenn Tilbrook (Squeeze)	Neil Finn (Crowded House)		
Réf.	<i>March</i>				
7 Voix	Steve von Nill	Mark Lanegan			

8Voix	Daan Stuyven (Dead Man Ray)	Lou Reed	David Freel (Swell)		
Réf.	<i>Berchemtrap</i>				
9Voix	Dr John	Tom Waits	Captain Beefheart	Louis Armstrong	
Réf.	<i>Gris-gris</i>				
10 Voix	Gene Clark	Michael Nesmith (Monkees)	David Clayton-Thomas (Blood Sweet and Tears)	Merrell Fankhauser	Tim Buckley
11Voix	David McComb (Triffids)	Epic Soundtrack	Ian Mc Culloch (Echo and the Bunnymen)	Julian Cope	
Réf.	<i>Born sandy devotional</i>				
12Voix	Jim White (à l'aigu)	Damo Suzuki (Can)	David Baker (Mercury Rev)	Wayne Coyne (Flaming Lips)	John Anderson (Yes)
Réf.	<i>No such place</i>				
13Voix	Tim DeLaughter (Polyphonic Spree)	Flaming Lips	Yes	Jonathan Donahue (Mercury Rev)	
14Voix	Mercury Rev	Mark Linkous (Sparklehorse)	Neil Young		
Réf.	<i>Desert 's songs</i>				
15Voix	John Greaves	David Sinclair (Caravan, Hatfield & The North)	John Wetton (King Crimson)		

	Henk Hofstede (Nits)	Elvis Costello	
16Voix Rèf.	<i>Adieu sweet bahnhof</i>		
17Voix	Damon Albarn (Blur)	Colin Moulding (XTC)	
18Voix	Gruff Rhys (Super Furry Animal)	Damon Albarn (Blur)	
19Voix Rèf.	The Books <i>Lost & safe</i>	David Grubbs	
20 Voix	Ira Kaplan (Yo La Tengo)	David Grubbs	Markus Asher (the Notwist)
21Voix	Stephen Mason (Beta Band)	Michael Head (Pale Fountains & Shack)	
22Voix	Elliott Murphy		
23Voix	Martin Newell	Carl Wayne (The Move)	
24Voix	Dave Faulkner (Hoodoo Gurus)	John Auer (Posies)	
25Voix Rèf.	Red Kross	Posies	The Left John Banke Lennon <i>Help, Rubber Soul</i>
26Voix Rèf.	Robert Pollard (Guided by Voices) ou solo	Chris Bell <i>I am the cosmos</i>	Badfinger (Pete Ham)

27Voix	Bill Callahan (Smog)	Kurt Wagner (Lambshop)	
28Voix	Colin Blunstone	Paul Simon	
29Voix	Marshall Crenshaw	Robert Pollard (Guided by Voices)	
30Voix	Grant Lee Buffalo	Tim Booth (James)	
31Voix	Darren Hayman (Heffner)	Tim Booth (James)	Jonathan Richman (Modern Lovers)
Réf.	<i>We love the city</i>		
32Voix	Sandy Denny	Julie Tippett	Grace Slick (Jefferson Airplane)
33Voix	PJ Harvey	Patti Smith	
34Voix	Sussana Hoffs (The Bangles)	Ronnie Spector (The Ronettes)	
Réf.	<i>Different light</i>		
35Voix	Sherryl Crowl	Fionna Apple	
Réf.	<i>Eponyme</i>		
36Voix	Candi Staton	Dusty Springfield	
37Voix	Natalie Merchant	Michele Schocked	
38Voix	Tori Amos	Kate Bush	
39Voix	Turin Brake	Calexico	Emily Saliers (Indigo Girls)
Réf.	<i>The optimist lp</i>		

b) Percevoir la qualité esthétique

Quels enseignements synthétiques tirer de cette expérience ?

Premièrement, la mise en forme (et sur registres) à laquelle je me suis livré est la systématisation d'une procédure cognitive discrète et "ordinaire", le fait d'évaluer de nouvelles choses en les comparant à des répertoires déjà identifiés/expérimentés. Ces éléments référents nous fournissent des prises pour nous saisir des nouveaux objets et les évaluer. À partir de là, on comprend l'interdépendance structurelle entre la collection et la prise : j'ai besoin de la première pour trouver une prise sur le nouvel objet et, réciproquement, j'accède à la collection à partir de la deuxième. Ce n'est donc que pour les besoins de la démonstration, elle-même opération de dissociation et d'unification, que je sépare ces deux termes du processus cognitif. Ainsi que le suggère Zak à propos du recording (2001, pages 184 à 197), le processus associatif est de l'ordre de la résonance, il n'est pas linéaire : nous saisissons des relations entre des fragments tantôt sur l'instant, tantôt un peu plus tard.

En deuxième lieu, la collection n'est pas une base de données statique mais plutôt une série d'éléments fragmentaires et hybrides dont les connexions ne sont pas données d'avance et qui se ré-agencent sans cesse⁴¹. L'exemple de Dr John montre que l'intégration de nouveaux éléments ne contribue pas seulement à élargir la collection mais bien à la reconfigurer, à redistribuer, parfois notablement, le réseau des associations et par conséquent les prises que l'on pourra y prendre. Conséquemment, la reconfiguration du réseau associatif a comme effet de transformer également la perception des pièces déjà déposées dans la collection depuis un moment. Celles qui étaient (pourtant) si familières, changent de physionomie, tandis que celles-là, il y a peu si opaques, brillent soudain de mille feux et ne ressemblent plus à aucune autre ! Elles se substituent aux "anciennes" dans le panthéon personnel et deviennent de nouveaux "référents-phares". On peut donc faire l'hypothèse que pour saisir des proximités il est nécessaire de disposer, d'un côté, d'éléments familiers (i.e riches en détails) et de l'autre côté, de figures peu explorées. C'est probablement parce que je ne saisis que quelques détails d'un objet nouveau que j'arrive justement à le rattacher à d'autres plus familiers.

Troisièmement, on ne saurait réduire la collection à une sorte de pure accumulation quantitative dont la fonction serait de justifier l'appartenance à une classe sociale de leurs usagers (Bourdieu 1979). Le défaut majeur de ce "modèle" tient à l'idée qu'une personne ne se rapproche que de ce qu'elle connaît déjà. Or, la vocation d'une collection est bien plus plurielle. Elle m'aide autant à reconnaître des

⁴¹ Ce n'est pas une route qui s'offre à nous mais plutôt certains des panneaux qui la balisent. Pour s'orienter sur cette route, toujours perturbée par des travaux et des déviations, les cartes ne sont que de peu de secours.

signes familiers (« cette musique c'est exactement le genre de musiques que j'aime ») qu'à être intrigué par des œuvres et/ou des répertoires sur lesquels j'ai peu de points d'appui. Dans ce cas de figure, c'est précisément l'opacité, la promesse potentielle d'une expérience inédite, le mystère de la montagne jamais escaladée, qui attirent. Ce mouvement de balancier entre le familier et l'originalité (i. e dont l'origine est moins perceptible) est une constante et nombre de controverses ont justement trait au degré d'innovation ou de trop grande conformité d'une musique. D'ailleurs, comment les expert-e-s, les journalistes ou les fans procèdent-ils pour faire partager leurs choix ? Ils désignent à leur auditoire les détails signifiants qui qualifient ou disqualifient une œuvre (Frith 1996). Leur compétence réside dans leur capacité à extraire des œuvres ce qui les rend à nulle autre pareille, insipides ou comparables à des "must". Et dans cette configuration, il faut noter que le pop-out fonctionne moins comme un détecteur d'erreur que comme un chasseur de talents. Dans la mesure de l'art, la comparaison joue donc un rôle essentiel (Ribac 2006). Telle musique est un plagiat ? C'est parce qu'elle fait trop penser à telle autre ! Telle autre ne ressemble « à rien de connu », cela la rend puissamment originale. Et naturellement tous les registres intermédiaires sont également possibles : « c'est original, mais ça reste dans le cadre stylistique que j'affectionne particulièrement », « j'aime bien être surpris par des choses complètement nouvelles », etc... Il est très courant d'expliquer sa réaction à une musique par des (dis)semblances avec des formations : « On dirait du Led Zep, j'aime pas ! », ou son contraire « ça sonnait comme du Led Zep et du coup cela m'a immédiatement scotché⁴² ». Le monde rock est très familier avec cette méthode : on y définit une musique non seulement au moyen d'étiquettes stylistiques (Frith 1996, Hein 2004, Ribac 2004) mais aussi en revendiquant des influences. Ainsi, sur les pages de www.myspace.com d'artistes solo et/ou groupes, on trouve inmanquablement une rubrique "influences", comprenant des listes de groupes référents, y compris lorsque les formations ont une notoriété internationale. De cette façon, le visiteur (qui puise dans sa propre collection) peut imaginer quels types d'accroches il pourra saisir. À titre d'exemple, voici la liste qu'a mise sur sa page le chanteur folk Johan Asherton.

"Nick Drake, Bob Dylan, Marc Bolan, Leonard Cohen, Townes Van Zandt, Syd Barrett, Kevin Ayers, John Martyn, Robert Johnson, Davey Graham, Bert Jansch, Ralph McTell, Skip James, Mississippi John Hurt, Nic Jones, Dick Gaughan, Wizz Jones, Lal and Norma Waterson, Tim Hart and Maddy Prior, June Tabor, Martin Carthy, Phil Ochs, Woody Guthrie, Arlo Guthrie, Gene Clark, Gram Parsons, Anne Briggs, Sandy Denny, Joni Mitchell, David Blue, Tim Hardin, Fred Neil, Karen Dalton, Judee Sill, Tom Rush, Eric Andersen, James Taylor, Jorma Kaukonen, John Hammond, Koerner, Ray & Glover, Eric Taylor, Guy Clark, Neil Young, Stephen

⁴² À noter que l'emploi fréquent de la métaphore du scotch renvoie justement à l'accroche.

Stills & Manassas, CSN&Y, Gordon Lightfoot, Peter Case, Kelly Joe Phelps, Scott Walker, Shelagh McDonald, Vashti Bunyan, Keith Christmas, Bridget St John, Duncan Browne, Florian Fricke (Popol Vuh), Manuel Gottsching (Ash Ra Tempel), Nico, Chet Baker, David Sylvian, Heidi Berry, Jimi Hendrix, John Cipollina, Kate Wolf, Fairport Convention, The Waterboys, The Lilac Time, Nikki Sudden and Dave Kusworth (The Jacobites), The Cowboy Junkies... (to be continued...)"

Après cette première liste suivent des peintres et des écrivains :

"Pre-Raphaelite painters, the poetry of Elizabeth Siddall, the films of Werner Herzog, Luchino Visconti, Mike Leigh and Jane Campion, classic-romantic-gothic writers and poets (Maupassant, Theophile Gauthier, Thomas Hardy, the Brontë sisters, Anne Radcliffe...), vintage Frontier wear, great American writers (Faulkner, Steinbeck, Thomas Savage, Craig Lesley...), Deirdre Madden, Jennifer Johnston, Henning Mankell ". (<http://www.myspace.com/johanasherton>)

Ensemble composite de références et de fragments, où les choses aimées voisinent avec les répulsives, la collection est donc plus un *outil dynamique* qu'une suite d'étagères que l'on montrerait fièrement à ses semblables, *elle constitue un précieux outil d'évaluation esthétique*. De ce point de vue, les appareils comme les ipod(s) et les logiciels de gestion de fichiers musicaux (type Itunes ou VLC) permettant aux amateurs de stocker et de visualiser leurs *compilations* peuvent être considérés comme des sortes d'extractions positives de leurs collections personnelles. Il est d'ailleurs de plus en plus courant que des personnes répertorient ces morceaux sur des sites Internet personnels ou commerciaux (cf. les sélections des clients sur amazon. fr ou les *imix* sur le site de vente en ligne de musique de Apple), des blogs musicaux ou des forums. L'expert-e (que Hennion appelle le grand amateur- cf. Ribac 2003c) est celui (celle) qui, dispose d'une collection si grande qu'elle devient, *en tant que telle*, référente pour les autres. Le spécialiste "le plus pointu" (comme les parois que l'on escalade) devient alors universel.

Finalement, le lien entre l'acte cognitif et l'énonciation du goût est patent. Aimer une musique c'est (être capable de) capter et d'exprimer ce qu'il y a de bon en elle. En transformant la gymnastique cognitive en une technique réflexive, j'intensifie la finesse de mes sensations. L'émotion aiguille la perception qui, elle-même, puise dans le catalogue pour y trouver de multiples prises. Avec de l'entraînement, je deviens un expert en sensations. C'est ce que résume Simondon

"Les aspects intersensoriels de la perception des objets stabilisent des complexes de données, grâce aux apprentissages, et exercent aussi un effet de sélectivité pour tel ou tel groupe de stimuli ; c'est cet aspect de sélectivité qui se développe chez les connaisseurs, qu'il s'agisse de parfums, de qualité d'eau, de qualité de denrées ou de matières premières." (Simondon 2006 page 354)

Conséquemment, changer de perception c'est modifier son goût. Une reconfiguration "à la Dr John", modifie mon jugement et mes hiérarchies esthétiques. Je suis déçu par un artiste que je pensais être

“le premier à avoir fait ça” (Tom Waits), je réhabilite des précurseurs et des lieux (La New-Orleans de Dr John, le Blues du Delta du Mississippi), je dénonce de trop habiles escrocs, je relis différemment l’histoire d’un genre, je relativise tel “incontournable”, je découvre des nouvelles relations, j’en relativise d’autres etc... On le voit, ces modifications s’énoncent autant en termes esthétiques, généalogiques qu’éthiques. La connaissance “intellectuelle” des œuvres n’est pas séparable de l’émotion qu’elles nous procurent. Plaisir et analyse ne sont qu’un seul et même processus. Voilà qui conforte, au-delà de tout moralisme et loin des oppositions binaires entre passion et connaissance, entre analyse intellectuelle et feeling, l’affirmation de John Dewey selon laquelle la bonne œuvre d’art est celle qui procure une expérience intense (1958 pages 35 à 57).

c) Déjà, les arts de la mémoire...

On n’a pas attendu l’invention du phonographe, formidable fixateur de collections mentales, pour comprendre qu’un détail remarquable permettait de retenir plus facilement un autre élément. Dans son livre *L’art de la mémoire* (1966), Frances Yates a décrit comment, de l’Antiquité à la Renaissance, des mnémotechniques permettaient de retenir d’immenses corpus de savoirs, sans le renfort de l’écriture. Fait notable, *la plupart de ces techniques étaient basées, d’une part, sur l’association d’éléments hétérogènes et, d’autre part, consistaient à s’appuyer sur les détails signifiants d’un environnement.* Ainsi, pour se rappeler les différents paragraphes d’un long texte législatif, l’étudiant en droit de la Rome antique se représentait mentalement un trajet dans une demeure qui lui était familière et y “rangeait” dans des lieux particuliers (alcôves, recoins, corridors, chambres, fenêtres, sculptures etc...) les différentes parties du dit texte. Celles-ci étaient, de préférence, associées avec des lieux ou des objets présentant des analogies avec leur contenu (ex. un texte sur les privilèges du roi “disposé” au pied de la statue d’un lion). En re-parcourant mentalement les différents lieux de la demeure, l’étudiant pouvait retrouver dans sa mémoire ce dont il avait besoin. Devenu juriste, cette technique lui permettait également de se rappeler de ce qu’il aurait à dire lorsqu’il aurait à plaider ou à répliquer à un adversaire. L’évocation du rebord d’une statue installée à l’orée d’une clairière lui permettait de retrouver une citation appropriée⁴³. On l’aura compris, l’étudiant se forgeait des tableaux de concordances.

Yates a admirablement montré la variété de ces techniques et les nombreuses doctrines (divergentes) qui se sont succédées, des préceptes de Cicéron jusqu’à la cosmogonie hermétique d’un Giordano

⁴³ Si l’on en revient au commissaire-priseur expertisant un objet, on remarquera qu’il ne procède pas autrement. Car, sa palpation, son dialogue avec le propriétaire et sa classification de l’objet visent, à l’identique, à trouver des détails signifiants. On pense aussi au médecin qui questionne le patient tout en l’auscultant, l’observant et palpant certaines zones de son corps. Qu’est-ce qu’un symptôme ? C’est un indice pouvant amener à mettre un nom sur une affection.

Bruno. Parmi ses hypothèses, on retiendra le postulat selon lequel le (premier) Théâtre du Globe de Shakespeare ou celui de l'architecte Palladio, à Viscenza, constituaient des sortes de représentations architecturales des arts de la mémoire. En plus de leur vocation scénique, ces monuments constituaient de véritables outils de connaissance sur lesquels on pouvait lire (et retenir) d'innombrables informations.

Yates propose aussi l'idée que la mise au point de la perspective, innovation majeure de l'Italie de la Renaissance, s'inscrit dans la généalogie des arts de la mémoire. Selon elle, les allégories peintes de Giotto comme *la charité* et *l'envie*, où l'on voit des statues se détacher devant des alcôves, pourraient fort bien être interprétées comme des mises en images des techniques propres aux arts de la mnémonique : une notion (la charité) associée à un objet (une statue), lui-même situé dans un lieu (une alcôve). Ce lien entre Giotto et les techniques antérieures est également noté par Gombrich. À propos d'une autre allégorie du peintre intitulée *la foi* il écrit :

“Il est de tradition d'ouvrir un nouveau chapitre avec Giotto. Les italiens ont toujours considéré qu'avec ce grand peintre commence une époque artistique tout à fait nouvelle (...) Et pourtant il peut être utile de ne pas oublier que, dans la réalité de l'Histoire, il n'y a pas de nouveaux chapitres, que rien ne commence à zéro et que cela n'enlève rien à la grandeur de Giotto de constater que ses procédés doivent beaucoup aux maîtres byzantins et que ses compositions font penser aux grands sculpteurs des cathédrales du nord.” (1992 page 150)



Figure c Giotto. *La foi*. (1302-1305 Capella degli Scrovegni) Padova, Italie
[la figure se détache très nettement de l'alcôve qui se trouve derrière elle]

Il est remarquable que Gombrich se réfère, comme Yates, à *une peinture représentant une statue placée devant une alcôve*. Si l'on ajoute à cela que la dite toile de Giotto représente une sculpture (manifestement inspirée de modèles présents dans des églises gothiques) figurant également une vertu (la foi), tout cela donne un peu plus de crédit à la thèse de Yates⁴⁴. Le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo (un érudit italien du XVI^e siècle) est un autre exemple de ces tentatives de figurer, en dur, la multiplicité des cheminements associatifs par lesquels passe l'esprit humain. Voici le récit d'un visiteur découvrant ce petit édifice, constitué à partir des œuvres de Cicéron, et où deux personnes pouvaient pénétrer simultanément :

“ L'ouvrage est en bois, marqué de nombreuses images et plein de petites boîtes ; il s'y trouve différents ordres et différentes rangées. Il (*le concepteur Camillo*) donne sa place à chaque figure, à chaque ornement et il m'a montré une telle masse de papiers que, tout en ayant toujours entendu dire que Cicéron était la source de l'éloquence la plus riche, j'aurais difficilement pu penser qu'un seul auteur pût contenir tant de choses ou que l'on pût, à partir de ses écrits, réunir tant de volumes”

(Lettre de Viglius à Érasme citée par Yates 1966, page 146)

Camillo a donc tenté de rendre visibles (et opérants) tous les plis possibles de la pensée de Cicéron et d'en faire un outil de connaissance, dont la multiplicité des entrées et des conjugaisons démultiplierait le savoir de ses usagers. Il a essayé de reconstituer une collection ! Dessein fou que de matérialiser et de rendre opératoire tous les trajets de l'esprit et qui nous montre que les penseurs de la Renaissance étaient parfaitement conscients de l'aspect “rhizomique” du savoir.

Si l'on effectue un saut du XVI^e au XIX^e siècle, on s'aperçoit que Gustave Courbet a sous-titré son célèbre tableau, *L'atelier du peintre*, ainsi : « allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique ». En 1854, il a même déclaré : « c'est le monde qui vient se faire peindre chez moi » (Guégan, Haddad 1996 page 35). Un peu à la façon de Giotto, Courbet représente dans son atelier des figures (ses amis, un modèle, Napoléon III, etc...) qui illustrent les vertus et les défauts de l'humanité (Georgel 1995 pages 65-66). Il peint des allégories “réelles”⁴⁵ avec lesquelles il dialogue et grâce auxquelles il se remémore sa vie.

Le projet de Camillo, l'hermétisme d'un Giordano Bruno comme les techniques picturales de Giotto ou Courbet nous rappellent, d'une part, le rôle déterminant de l'association en matière de connaissance et, d'autre part, que l'idée d'un ordonnateur (qui connecte et ordonne les

⁴⁴ Plus près de nous, dans un ouvrage consacré à l'art des Betsulari basques, des poètes qui improvisent des vers sur des airs connus lors de joutes publiques, Denis Laborde a montré que certains virtuoses utilisaient précisément les techniques de mémorisation décrites par Yates (2005 pages 99 à 116).

⁴⁵ Sur cette œuvre particulière, on se reportera à Ishaghpour (1998)

chose entre elles) existait bien avant l'ordinateur ⁴⁶. Ce que nous indique enfin ce fascinant petit théâtre vénitien ou l'atelier de Courbet c'est le rôle décisif que jouent, en matière de connaissance comme de perception, les dispositifs spatiaux. La Révolution Scientifique des Galilée, Newton et Boyle, qui mit au centre de son projet la mesure du monde et la géométrie, sut s'en rappeler. J'aurais l'occasion de revenir plus loin, et longuement, sur cette question, mais, dans l'immédiat, je veux revenir aux formes même de l'expérience et plus précisément au cadre dans lequel celle-ci s'exerce.



Figure d Gustave Courbet : *L'Atelier du peintre*, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie (1855)
 [Les personnages disposés autour de Courbet représentent, en quelque sorte, des éléments de sa collection personnelle]

⁴⁶ Cette recherche d'un savoir universel et du dispositif qui peut lui donner corps obséda les philosophes mécanistes. Shikard (en 1623), Pascal (en 1642) et Leibniz (en 1673) cherchèrent à mettre au point des machines à calculer capables de réaliser n'importe quelle opération. Daniel Andler (qui inspire cette note) rappelle qu'à la suite des automates, le métier Jacquard pouvait justement reproduire n'importe quel dessin et que Charles Babbage tenta de réaliser en 1830 une machine capable

“de calculer, non pas seulement la somme et le produit de deux nombres, mais le résultat de *n'importe quelle* opération concevable sur des nombres quelconques. Babbage a saisi que l'essentiel réside non dans les opérations de base mais dans leur enchaînement systématique, dans leur organisation” (Andler 2004, pages 20-21)

9) La prégnance de l'espace

Les arts de la mémoire nous rappellent, à bon escient, que tout objet est *situé* et que sa perception découle d'un choix. Alain Berthoz appelle

“proto-décision, cette activité qui attribue à l'objet une position relative. Positionner, c'est déjà décider, c'est introduire dans le monde une discontinuité, un choix” (Berthoz 2003 page 191)

Si cette opération de hiérarchisation est possible c'est parce que nous considérons toute chose à partir d'un *espace*. Celui-ci n'est pas un objet d'attention mais “la dimension primaire du milieu” (Simondon 2006 page 285) Pour le philosophe,

“avant [même] d'être la dimension qui ordonne les objets”, l'espace est défini par

“l'ensemble des mouvements possibles de l'organisme (du corps propre)” (ibidem, page 286).

Autrement dit, *l'espace résulte de ma capacité à mouvoir mon corps propre*. C'est dans ce cadre premier que viennent s'insérer des événements, des objets, des relations entre différents objets, y compris sonores, des durées etc. (Merleau-Ponty 1945, pages 281 à 344, Auffray 1996, Berthoz 2003, Treisman 2004, pages 157 à 195, Simondon 2006)⁴⁷. L'espace se manifeste (et se conçoit) selon *une modalité à trois termes*⁴⁸. Tout d'abord

“la structure point horizon [comme] fondement de l'espace” (Merleau-Ponty 1945, page 118)

Et d'autre part, la corporéité

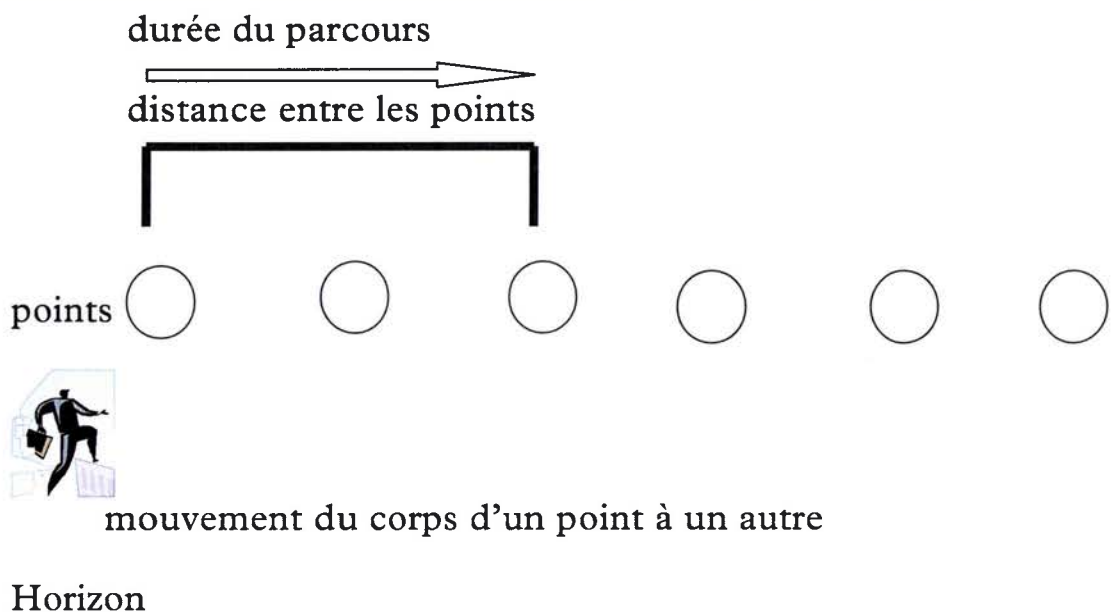
“ Le corps propre est le troisième terme, toujours sous-entendu, de la structure figure et fond, et toute figure se profile sur le double horizon de l'espace intérieur et de l'espace corporel.” (ibidem, page 117)

⁴⁷ Ainsi, le langage nous rappelle sans cesse que nous mesurons le temps par son déploiement dans l'espace. On parle ainsi d'un temps court ou long, de volume, de niveau etc... (Frith 1996, Ribac 2004).

⁴⁸ Relation à trois termes que nous retrouverons, un peu plus loin, avec le temps.

La figure e (ci-dessous) représente les trois termes. Le rectangle symbolise l'horizon, les points sont alignés les uns après les autres à la façon de bornes, et un personnage se déplace le long de cette ligne.

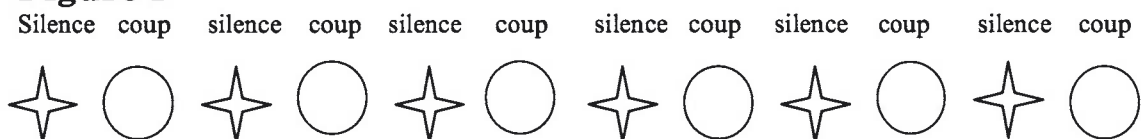
Figure e



Une fois cette interaction représentée, un constat s'impose immédiatement : c'est le mouvement (imaginé ou effectué) de mon corps d'un point à un autre qui me fait sentir la distance entre les bornes et donc la *durée* du parcours. Tout cela confirme (*once again*) le postulat de William James selon lequel c'est la situation des protagonistes qui donne à la perception sa consistance.

Si maintenant, à la façon de la figure a1, je considère chaque point comme un coup frappé et que je représente par une étoile l'espace vacant entre les impacts, j'obtiens la représentation d'un rythme régulier⁴⁹ ; une alternance d'impacts et de silences. Au même titre que les coups frappés, les pauses sont parties intégrantes de la pulsation. Pour une bonne exécution musicale, leur durée doit être tout aussi précise et mesurée que celle des impacts.

Figure f



Si l'on s'intéresse maintenant au percussionniste qui interprète ce rythme, on s'aperçoit alors que

⁴⁹ Il n'aura pas échappé aux lecteurs (trices) que la traduction en image du mouvement sur la figure d constitue une esquisse d'écriture musicale...

“Lorsqu’il nous semble percevoir une pause entre deux battements de tambour, nous devons bien comprendre que, pour l’exécutant, ce n’est pas une pause ; chaque battement de tambour fait partie d’un mouvement total du corps, dans lequel la main ou une baguette frappent la membrane du tambour”

(Blacking 1980, page 36)

On se rend alors compte que *la pulsation* (c’est-à-dire certains fragments de temps exprimés régulièrement) *est produite par le mouvement dans l’espace des membres du percussionniste*. En produisant (ou en imaginant) le bon geste, j’obtiens la bonne pulsation. Ce que l’on appelle communément “avoir le sens du rythme” signifie ressentir *corporellement* la pulsation. Ceux et celles qui ont développé cette disposition perçoivent l’alternance des silences et des temps, sans avoir besoin de l’énoncer explicitement. Cela leur permet de produire une pulsation régulière et souple et de placer avec aisance des accents ou des syncopes, difficiles pour d’autres. En règle générale, ces instrumentistes ont acquis une très grande indépendance des membres, ceci expliquant cela⁵⁰.

En conséquence, *c’est bien grâce à mon corps -en action- que je me représente et donne forme à la pulsation* ce qui signifie, conclusion que ne désavouerait pas un physicien, que *le mouvement réalise la synthèse entre le temps et l’espace* (Auffray 1996, page 13). Voici une nouvelle vérification de la nature fondamentalement active de la perception. C’est très exactement ce que nous a déjà montré l’expérience de Sloboda où l’appareil cognitif a redistribué dans l’espace les graves et les aigus pour que l’auditeur “s’y retrouve”⁵¹. Pour qu’une chose soit intelligible (perceptible), il faut que notre appareil cognitif “la remette en place”, *que nous la percevions dans un espace hiérarchisé en fonction de nos aptitudes cognitives*. Là encore, on peut trouver dans l’activité musicale, et notamment les dispositifs, confirmation d’une telle proposition.

⁵⁰ Des batteurs comme Tony Williams, Peter Erskine, Ansley Dumbar, Bill Bruford ont développé de telles aptitudes dans leur jeu. Du côté des bassistes, viennent à l’esprit Jaco Pastorius et James Jamerson, membre de la section rythmique du label Motown et que l’on entend au côté de Marvin Gaye dans l’album *What’s going on*.

⁵¹ Cette localisation semble d’ailleurs être étayée par de récentes recherches qui laissent à penser que la distinction des graves et des aigus dépendrait de zones distinctes du cortex. Sources : *Die Zeit* du 11 août 2005 page 30 et <http://www.klinikum.uni-heidelberg.de/index.php?id=5503&L=1>. Reste à déterminer ce qu’est un “aigu” et un “grave” mais c’est encore une autre histoire...

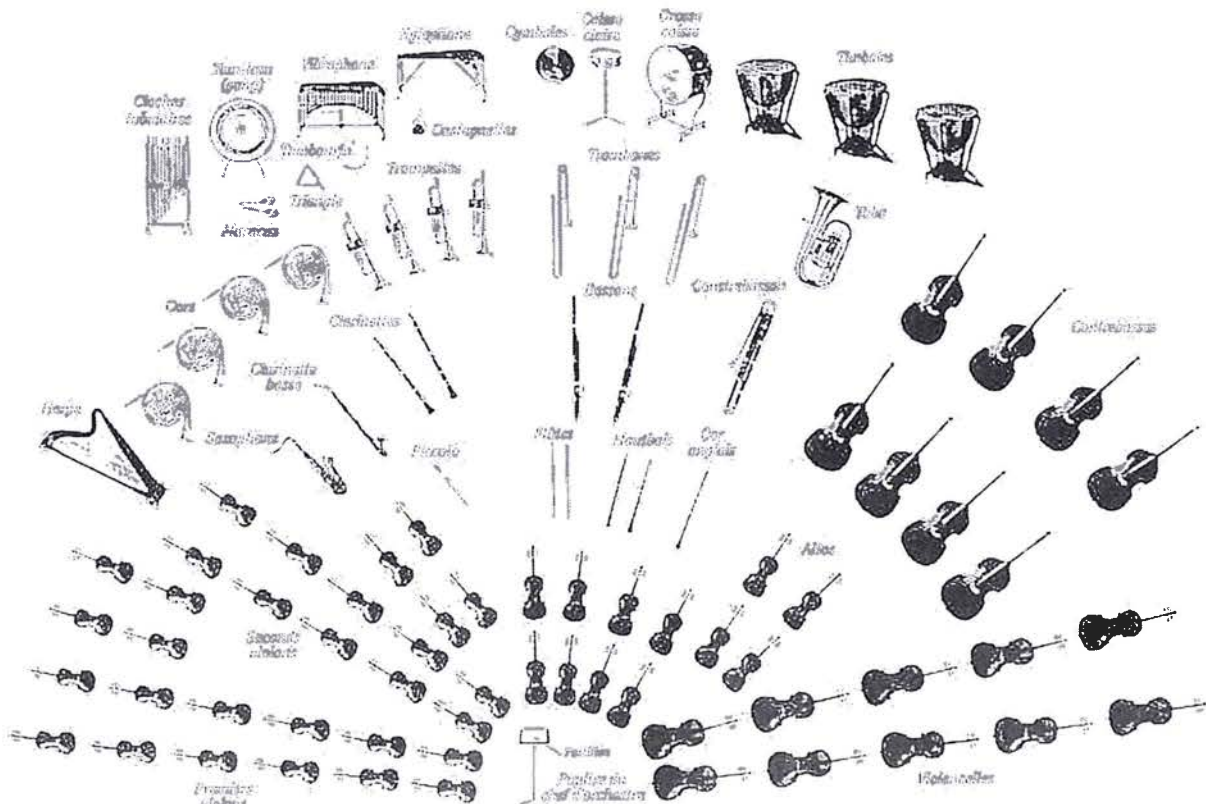


figure g ⁵²

-Observons la façon dont sont disposés les différents instruments d'un orchestre classique lors d'une répétition. Les cordes sont placées à l'avant-scène, du grave à l'aigu : les violons 1 et 2 à gauche (jardin), les alti au centre, et les violoncelles et les contrebasses à droite (cour). Sur la rangée derrière, les bois sont placés sur une ligne allant des instruments les plus aigus (flûte et hautbois) jusqu'aux plus graves (clarinettes, bassons). Sur la ligne suivante, les cuivres sont disposés selon une modalité identique (trompettes, cors, trombones, tuba). Quand l'œuvre comporte de la percussion, on l'installe derrière les vents (*au lointain* disent les régisseurs de théâtre). S'il s'agit de jouer un concerto, le soliste est placé à côté du (de la) chef, comme détaché de la masse sonore de l'orchestre. À contrario, si comme dans *Pétrouchka* de Stravinsky, le piano n'est pas (à proprement parlé) soliste, on le re-place au centre de l'orchestre. À l'exception des violoncelles qui, parfois, sont placés au centre des cordes, la disposition d'un orchestre symphonique est à peu partout semblable. À tel point que les ouvrages décrivent l'effectif des vents grâce à une nomenclature universelle. Le chiffrage

⁵²source ;

http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.aflaurent.com/images/site/theme2/soustheme10/rubrique45/planorch.jpg&imgrefurl=http://www.aflaurent.com/index.php3%3Ftheme%3D%26soustheme%3D10%26rubrique%3D45%26langue%3Dfr&h=475&w=706&sz=40&hl=fr&start=27&um=1&tbnid=AITSoVsL_M7U4M:&tbnh=94&tbnw=140&prev=/images%3Fq%3Dorchestre%2Bclassique%26start%3D20%26ndsp%3D20%26um%3D1%26hl%3Dfr%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:fr:official%26sa%3DN

223 (dont une basse) 2 4231 signifie que l'orchestre comprend 2 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes (dont une clarinette basse), 2 bassons, 4 cors 2 trompettes, 3 trombones et 1 tuba. Là encore, on remarque que la nomenclature progresse systématiquement du grave à l'aigu. Cette règle est également valide lorsque l'on doit préciser qu'un même pupitre instrumental comporte un instrument plus grave que les autres. Ainsi, pour signaler que le pupitre des hautbois comprend un cor anglais, on écrit : 3 (dont un cor anglais). Même si pour certains pupitres, comme les flûtes ou les clarinettes, on mentionne de la même manière des instruments aigus, la règle la plus courante est celle de décliner les instruments du grave à l'aigu.

À chaque fois la situation des instruments dans l'espace permet au public (et à l'orchestre) de situer les sources sonores, leurs caractéristiques et leurs "responsabilités" : timbre, hauteur, singularité, groupe, place des interprètes dans la hiérarchie, intention du compositeur, etc....



Figure h

-L'agencement d'un groupe de rock dans son local de répétition ou sur une scène est du même ordre. Nous voyons le chanteur à l'avant-scène, et, légèrement en retrait, le guitariste et le bassiste tandis que le batteur est installé au fond de la scène, souvent sur un podium (exemple archi connu : Ringo Starr et les Beatles). Lorsque le guitariste et le bassiste chantent des chœurs, ils s'avancent vers les micros disposés à l'écart du chanteur soliste (ici Lennon). Le trajet dans l'espace donne forme à leur activité. Si je pénètre dans la cabine technique du studio où le groupe enregistre son prochain *single*, je me rends compte que la console de

mixage est organisée selon un principe spatial identique à ceux déjà décrits plus haut. Elle comporte trente-deux tranches disposées les unes à côté des autres de gauche à droite. Chaque source sonore est envoyée (affectée dit le jargon) dans une tranche spécifique et peut être modulée de diverses manières. Au-dessus du curseur de volume d'une tranche, les premiers potentiomètres de tonalités sont affectés aux fréquences graves, puis au-dessus viennent les bas-médiums, les hauts-médiums et, enfin, les aigus, tout en haut. En tournant les potentiomètres dans le sens des aiguilles d'une montre, j'obtiens plus d'effet et lorsque j'inverse la course, j'en retire. Au moyen des boutons dits "panoramiques", je réparties les sons dans l'espace, ce que les ingénieurs du son nomment *l'image stéréophonique*. Examinons enfin la pochette du dernier disque de ce groupe de rock. On y lit que le chanteur assure les *lead vocals*, tandis que les autres membres chantent les *backgrounds* (le mot signifie en anglais fond)⁵³. Si maintenant, je me télétransporte (mentalement) dans une librairie musicale, comment se présente le *song-book* des chansons de l'album ? Les instruments graves sont écrits au bas de la page et les plus aigus en haut, etc...

On pourrait multiplier les exemples à l'infini et retrouver ces principes d'organisation dans d'innombrables situations et/ou dispositifs techniques. À chaque fois, la répartition dans l'espace des timbres et des hauteurs, la hiérarchisation des différentes fonctions, humaines et/ou technologiques rendent les situations intelligibles. Dit autrement, cela signifie que pour que nous soyons à même de percevoir des relations et des logiques, il nous faut établir le rapport entre le point, l'horizon et nous-mêmes. De tout cela, il découle que *le monde constitue le premier support sur lequel nous prenons appui pour agir* ;

“Le monde est probablement le premier artefact, puisqu'il peut servir à divers objectifs computationnels. D'abord, par son existence même, il réduit au minimum le besoin d'encoder son état actuel ; par sa seule présence, il est utilisable comme une banque de données. Il fournit ainsi une organisation spatiale tridimensionnelle des objets, et sa structure physique, en définissant des contraintes supplémentaires, simplifie la sélection des actions possibles” (Norman 1993 page 17)

⁵³ Comment les traités de contrepoint appellent-ils les différentes voix d'une fugue de Bach ? Les principales et les secondaires.

10) Temporalité

Time is an illusion (in "I love my Life" dernier morceau de l'album de Todd Rundgren *Nearly Human* -1989)

a) Au fondement de l'existence

La temporalité constitue l'autre support essentiel de l'expérience humaine. De la même façon que l'espace

"Le temps a référence à la manière dont un organisme est dans son milieu" (Simondon 2006, page 321)

Avant d'être un concept –philosophique ou scientifique– "le temps" est d'abord (re)lié à notre *expérience*. Du reste, au lieu de parler du temps, il serait plus exact de dire que nous sentons les durées (dont j'ai parlé plus haut) et des cycles récurrents. L'observation du vieillissement (le mien comme celui des autres), les rythmes organiques (battements du pouls, menstruations), la veille et le sommeil, l'alternance du jour et de la nuit, les lunaisons, les marées, les saisons, le cycle de vie des végétaux, tous ces processus nourrissent notre appréhension du temps (Élias 1996, page 8) ⁵⁴. Celui-ci comporte trois états : ce que je perçois maintenant (le présent), ce qui a été (le passé) et ce qui sera (le futur).

"Ces trois expressions représentent non pas seulement une succession, comme 'l'année' ou le couple 'cause-effet', mais aussi la présence simultanée de ces trois dimensions du temps dans l'expérience humaine. On pourrait dire que 'passé', 'présent' et 'avenir' constituent, bien qu'il s'agisse de trois mots différents, un seul et même concept" (ibidem page 86)

La mise en relation de ces trois figures (passé-présent-futur) donne corps à la synthèse que nous appelons le temps et, surtout, me fait considérer ma propre existence comme une *continuité*. Une continuité scandée par des étapes inscrites dans un parcours :

"Le mot 'temps', pourrait-on dire, désigne symboliquement la relation qu'un groupe humain, ou tout groupe d'êtres vivants doté d'une capacité biologique de mémoire et de synthèse, établit entre deux ou plusieurs processus, dont l'un est normalisé pour servir aux autres de cadre de référence et d'étalon de mesure" (ibidem pages 52-53).

Déjà rencontrés à propos de l'espace (le corps, un événement situé, un cadre référentiel), les trois termes sont là. Cependant, Norbert Élias insiste (et à raison) sur le fait que le cadre de référence temporel varie notablement en fonction des formations sociales.

"Si les séquences elles-mêmes sont perceptibles, leur mise en relation représente l'élaboration de ces perceptions par le savoir humain." (ibidem page 16)

Autrement dit, si nous avons tous conscience de l'écoulement du temps, la façon dont nous l'évaluons et le vivons dépend des *outils de*

⁵⁴ Norbert Élias définit ces cycles ou rythmes comme des *séquences récurrentes*.

mesure dont les collectifs se dotent. Toujours dans le sillage d'Élias, prenons l'exemple de la naissance. Dans une certaine société, une personne dira qu'elle est née au début de la saison des pluies, l'année du grand incendie. Il ne lui sera pas facile de déterminer "avec précision" son âge. Pour cela, il faudrait qu'elle dispose de cadres adéquats (début d'une ère, année, mois, semaine de sept jours, journée de vingt-quatre heures, minute, seconde) et de technologies comme les horloges et le calendrier qui représentent et quantifient ces unités de valeur ⁵⁵. En revanche, si je puis affirmer, et sans la moindre hésitation, que je suis né le 16 mars 1961 à 12h30 et qu'en 2008, j'ai quarante-sept ans c'est parce que *toute mon existence s'inscrit dans ce système de comptage élaboré*, système lié à un certain type de socialisation du temps. Ce qui est vrai pour ma naissance l'est aussi pour ma disparition ; le jour, l'heure et l'endroit de mon décès seront consignés sur les registres d'état civil, faute de quoi l'autorité publique s'opposera à mon enterrement. À partir de là, *on comprend que le cadre de référence nous façonne et nous distingue à la fois* ; si la précision du calendrier s'impose à moi de façon rédhibitoire, elle me permet également de me poser –via ma date et mon lieu de naissance– comme un individu particulier. Dans *Sur le temps* (1996), Norbert Élias a montré qu'il existait un rapport étroit entre la mesure du temps par la société et le processus d'individualisation. Si les repères sociaux temporels sont moins ténus, il est possible qu'une personne dise qu'elle a construit sa maison alors, qu'en réalité, elle parle de son père ou de son grand-père, même si, bien évidemment, elle a, par ailleurs, parfaitement conscience d'être une personne particulière. Dans ce type de société où les ancêtres sont très présents, il est d'ailleurs fréquent que les enfants portent le même nom que leurs parents. On trouve une très belle illustration de cette osmose entre un individu et ses ancêtres dans la saga romanesque de Thomas Mann, *Joseph et ses frères*, cycle inspiré de la Bible. Dans le premier tome, *Les histoires de Jacob*, Mann propose justement l'hypothèse que la croyance en la réincarnation est à mettre en relation avec la confusion des générations (1935, page 28). Dans la société américaine, où il est courant pour un fils de porter le même nom que son père, on ajoute néanmoins au prénom du père un deuxième prénom, une initiale ou la mention "junior".

Bien entendu, pour que ces opérations de comptage du temps soient possibles, il faut que des équipements perfectionnés, intellectuels et techniques, déterminent *des cycles récurrents et reproductibles* s'imposant

⁵⁵Cela étant, les membres d'une communauté traditionnelle ne ressentent pas de manque particulier quant à cet état de fait, justement parce que le rythme de leur activité sociale n'est ni évalué ni mesuré au regard d'instruments semblables aux nôtres. Dans une telle société, dépourvue de montres, un rendez-vous n'aura pas l'exactitude d'un entretien d'embauche ou du départ d'un train. Dans les romans policiers Navajo de Tony Hillerman, les personnes peuvent attendre quelques jours qu'on les rejoigne à un endroit convenu dans le désert. La chose est ... naturelle. Le temps n'a pas exactement la même valeur qu'à NY, il n'est pas exactement vécu ni mesuré de la même façon.

à tous. Ces deux caractéristiques se retrouvent, par exemple, dans le fonctionnement d'une horloge. L'aiguille parcourt

“à vitesse uniforme une série continue de positions changeantes, de telle manière que la durée de leur traversée d'un intervalle entre deux positions successives demeure, sur toute l'étendue de leur trajectoire, la même pour un intervalle identique”

(Élias 1996, page 132)

Le mouvement de l'horloge (celui de l'aiguille comme le mécanisme enfermé dans sa boîte) se caractérise par sa *régularité*. Entre chaque chiffre du cadran, *l'aiguille parcourt des distances identiques et à vitesse constante*. Cette double uniformité du mouvement donne naissance à une pulsation *normalisée et reproductible*, qui s'impose à tous, à tous moments et en tout lieu. Dans un des albums solo de Neil Finn (ex Crowded House) on trouve un morceau consacré aux horloges qui exprime bien notre inscription dans les cadres temporels :

“Wherever you are, your timing is good (...)

I'm the one who reads your mind

See my life in your design

True companion at your side

When all around is turning bad

Restless and brave

When laid upon suburban grass

Your timing is right”

(“Wherever you are” in *One Nil* 2001, c'est moi qui souligne)⁵⁶

Or, ce processus n'est nullement inscrit dans “la nature des choses”. Ainsi, la division de la journée en deux périodes égales de douze heures est une *convention*, elle n'a pas d'équivalence “naturelle” puisque les durées respectives du jour et de la nuit varient tout au long des saisons (j'allais dire de l'année). Même ce que nous appelons “la nuit” est un compromis entre notre expérience (le fait que la lumière du jour se soit retirée) et ce que le cadran nous désigne comme étant l'heure nocturne. Bien souvent, les instruments de mesure du temps nous paraissent si “naturels” que nous ne voyons pas (plus ?) les accommodations qui ont permis de bâtir des cadres reproductibles. Qui remarque que le septième mois de l'année (septembre), le huitième (octobre), le neuvième (novembre) et le dixième (décembre) ont respectivement été déplacés à la neuvième, dixième, onzième et douzième place du calendrier annuel ? Même le calcul de la seconde, l'unité de base de notre système de comptage, n'est plus défini

“comme une fraction de la journée ou de l'année, mais comme un grand nombre (plus de neuf milliards) de pulsations ultrarapides de l'atome césium. En passant ainsi de la mécanique céleste à la mécanique quantique, *on a remplacé un étalon variable par une constante*. Par nécessité, les astronomes continuent de compter en

⁵⁶ Où l'on voit que certains artistes sont de très bons sociologues des techniques !

jours et en années terrestres. Mais ce ne sont plus des jours ou années uniformes, et il faut désormais les ajuster en y introduisant des secondes intercalaires (comme nous ajoutons un jour dans l'année bissextile) afin de conformer le temps atomique au temps vécu, c'est-à-dire au temps solaire”

(Landes 1983, page 87, c'est moi qui souligne)

Il aura fallu des siècles de controverses, d'ajustements, d'innovations technologiques et de bricolages (l'année bissextile !) pour en arriver à cette *culture de l'exactitude et aux outils qui la soutiennent* : les méridiens, les faisceaux horaires, l'horloge atomique. Ces technologies permettent de *coordonner* les activités humaines, les échanges, bref de régler *la pulsation* de la société et du monde. Et justement, à la façon des individus, le corps social *se représente* à travers des séquences récurrentes qui, comme nous le dit, et avec justesse le sens commun, rythment la vie. Blacking propose d'ailleurs l'idée, féconde, que chaque société (se) produit (et se définit par) un ensemble de rythmiques spécifiques :

“Toute culture à son propre rythme, en ce sens que l'expérience consciente est ordonnée en cycles des changements de saisons, de croissance physique, d'entreprise économique, de profondeur ou largeur généalogique, de vie présente ou de vie future, de succession politique ou d'autres traits périodiques quelconques auxquels on confère une signification” (1985, page 36)⁵⁷

Si les ethnologues s'intéressent tant aux “modes de vie”, aux rites et aux cérémonies, en bref aux activités périodiques, c'est justement qu'ils (elles) savent à quel point le “tempo social” structure les individus et définit les spécificités d'un collectif.

Avant d'en finir avec le temps (!), une précision s'impose toutefois. J'ai insisté sur le poids que les techniques de comptage du temps exercent sur les individus (“sauvages” ou “modernes”). Toutefois, il serait faux d'assimiler ces techniques à de pures illusions, à des “conventions vides de sens” ne serait-ce parce que, comme je l'ai mentionné au début de ce paragraphe, la perception des cycles et des changements est ancrée, quasi ontologiquement, en nous. Il est donc logique (et vital) de donner forme à notre perception, de la nommer (année, mois, semaines, période de l'incendie) afin de réguler notre vie (se réveiller le matin, ne pas travailler un jour par semaine, semer le blé, etc...) et nos échanges avec autrui. D'ailleurs, le fonctionnement même de ces techniques s'inspire directement de notre expérience somatique. Que fait en effet l'aiguille de l'horloge ? *En allant d'un chiffre à un autre, elle reproduit mécaniquement le mouvement d'un corps allant d'un point à un autre*, ce même mouvement dont j'ai montré, avec la figure e qu'il était à l'origine de la sensation de la durée. De même, à quoi sert la barre de mesure de la partition ? Elle permet de figurer un espace balisé par une série de bornes temporelles.

⁵⁷ Blacking introduit l'idée d'une homologie entre les formes sociales et les formes musicales. Là-dessus : Hebdige (1979-2000, pages 57 à 65) et Bennet (1980, page 236).

Les notes qui viennent s'insérer dans cet espace entretiennent avec les barres de mesure la même relation que le promeneur avec des bornes kilométriques. La partition représente –grâce à un diagramme cartésien⁵⁸– le mouvement du percussionniste, alternance de silences et d'impacts (cf. figures a1 et a2 c et f)

J'en arrive donc à une synthèse (provisoire) à trois termes.

-Premièrement, le temps n'existe pas en soi, pas plus en société qu'en musique. *Pour mesurer le temps, il faut disposer d'étalons pour évaluer les choses et les personnes.* C'est la mise en rapport de ces différents facteurs qui permet de produire des *valeurs moyennes*.

-En second lieu, les techniques du temps ne reproduisent pas les rythmes de la "nature". Si, à l'origine, elles s'en inspirent bien, ces technologies produisent de la reproductibilité et de la régularité. En scandant la vie des collectifs et des individus, ces différentes rythmiques (cycles récurrents dirait Élias) coordonnent les humains et rendent le monde lisible, audible, praticable. Tout en s'y soumettant les personnes se singularisent également.

-Enfin, *ces techniques sont autant de manières de mettre en forme la cognition, de l'équiper.* Si la régularité de la montre et la culture de l'exactitude sont bien des conventions, acquises après des siècles d'incorporation et de disciplinarisation, on ne doit pas oublier que *l'expérience humaine constitue néanmoins leur point de départ*, leur modèle. Les techniques du temps ne sont donc pas les reflets de la "société", elles en sont plutôt une des expressions. En ce sens, elles constituent aussi, et au même titre que des personnes ou des groupes, des acteurs qui (c'est le cas de le dire) comptent.

b) (Courte) variation sur le temps musical

Dans les deux paragraphes précédents, j'ai remarqué qu'il existait une similitude structurelle entre les définitions de l'espace et du temps et les façons dont nous percevons :

"L'analogie entre les structures spatiales et les structures temporelles selon Fraïsse⁵⁹ se manifeste (...) par l'existence de la relation figure-fond dans la perception de la durée. Dans le 'tic-tac' des horloges 'tic' et 'tac' sont organisés entre eux et délimitent un intervalle qui a une durée. Mais, entre le 'tic' et le 'tac' du double battement suivant, s'étend un autre intervalle qui est seulement perçu comme une lacune n'ayant pas de durée définie. Cet intervalle joue un rôle analogue à celui du *fond* de nos perceptions spatiales" (Simondon 2006, page 342)

⁵⁸Là dessus : François Ribac "La mesure, éléments pour une (future) sociologie du temps musical" pages 21 à 68 in *Cahiers de recherche Enseigner la musique n° 9 et 10*. Revue du CEFEDM Rhone-Alpes et du CNSMD de Lyon. Lyon, juin 2007

⁵⁹Simondon fait ici allusion à l'ouvrage *Les structures rythmiques* de Paul Fraïsse. Éditions Universitaires Louvain 1956

On touche là à un point fondamental déjà évoqué mais qui vaut d'être redit. Si nous percevons un événement temporel ou un point sur un plan, c'est parce qu'ils introduisent une *discontinuité*, qu'ils contrastent avec le milieu dans lequel ils s'insèrent. Lorsque Simondon dit que le silence entre deux impacts (cf. figures a 1 et 2 et f) n'a pas de durée définie, il veut rendre explicite, non pas la non mesuration du silence, mais *la relation entre l'impact et les deux espaces vacants qui l'entourent*. Ce que l'on appelle le temps musical consiste également en une séquence de référence dans laquelle s'inscrivent des événements et naturellement ceux et celles qui les génèrent. Dans tous les cas, on retrouve les trois termes évoqués par Élias (une structure de référence, des événements et une personne qui s'y réfère) ou la relation figure-fond de Simondon et Merleau-Ponty. Tout comme les techniques de comptage du temps diffèrent selon les époques et les sociétés, *la séquence de référence* varie en fonction des styles musicaux. S'il s'agit de musique cubaine, les interprètes se réfèrent à une séquence de base (découpée asymétriquement) dans laquelle d'autres motifs s'insèrent. S'il s'agit de musique classique, le segment temporel (représenté par la barre de mesure et mesuré grâce au métronome) est divisé en unités de temps égales (Ribac 2007). Et partant de là, on comprend que *si les séquences référentes ne sont pas du même ordre alors la façon de percevoir des discontinuités (des événements) est également différente*. Autrement dit, les sensations ne seront pas exactement les mêmes selon le type de séquence de référence avec laquelle on est familiarisé, exactement à la façon dont un habitant d'une métropole moderne ne ressent pas le temps de la même manière qu'un paysan mésopotamien deux mille ans avant notre ère.

11) Le schéma corporel (Habeas Corpus)

À de nombreuses reprises, j'ai dit que notre perception s'appuyait sur la disposition humaine à distinguer de l'ordre dans les choses et des liens entre elles. J'ai essayé de montrer combien ce tri découlait, non pas d'une réception passive mais d'une décision *et le rôle capital qu'y jouait le corps*. Il semble donc que les relations que nous entreprenons avec notre corps constituent une matrice, celle-ci constituant le modèle de notre perception du monde.

a) Le corps frontière

Plusieurs explications permettent de saisir ce point capital.

- *J'ai conscience du monde parce que mon corps établit une frontière :*

La forme la plus élémentaire de la conscience de soi résulte de la séparation entre mon corps et le monde, c'est-à-dire ce que je perçois comme n'étant pas moi-même⁶⁰. À bien des égards, la différenciation entre le corps et l'esprit est une des expressions de cette conscience de

⁶⁰L'intégrité d'une personne repose d'ailleurs sur le respect de cette limite entre notre corps et le monde. Comme l'a remarqué Foucault, le fou est celui qui est possédé par "quelque chose d'autre". De même, la torture consiste à violer le sanctuaire corporel.

la séparation entre le corps propre et le monde. C'est grâce à la limite qu'établit mon corps que je prends conscience de ma singularité et, symétriquement, des objets, de la distance en un mot de l'altérité. Finalement, la frontière que mon corps délimite est la condition même d'une perception du monde, point qui n'étonnera pas outre mesure puisque nous nous sommes déjà familiarisé-e-s avec l'idée que c'est la séparation qui permet la relation.

-La relation que j'entretiens avec un objet est du même ordre que celle que j'ai avec mon propre corps, je l'appréhende par une prise :

Pas plus que je ne connais la totalité (toutes les parties) d'une chanson, je n'ai accès à l'intégralité de mon corps. Il m'est ainsi impossible de le considérer visuellement "sous toutes les coutures" et, comme le note Merleau-Ponty, si je regarde mon dos (un grand mystère) dans un miroir à plusieurs faces, le "reste" disparaît alors de mon champ de vision... En terme "d'activité physique", il en est également de même. Lorsque je joue de la basse électrique, je n'ai pas non plus conscience de *tous* les muscles qui s'activent. Au contraire, plus je suis exercé et plus mes muscles se font discrets⁶¹. En définitive, je n'appréhende mon corps que par des prises partielles et il en est de même, comme nous l'a montré Berthoz, avec les objets. Pourtant, si mon corps ne se manifeste à moi que par certains de ses fragments, j'ai cependant conscience de son intégrité, de sa complétude. C'est cette double relation que définit le concept de *schéma corporel* :

"La conscience que le sujet agissant a de la structure morphologique de son corps, de ses différentes parties et de son attitude, de ses gestes et de ses limites." (Joas 1999, page 186)

Je sais (sens) que ce sont ces différentes parties qui font la matière (et l'efficacité) de mon corps et qui me permettent de me projeter dans des situations. Comme le signale Joas, ces parties ne sont pas faites que de chair, ni de "pur esprit". Elles sont actions, émotions, perceptions, positionnement, membres, gestiques déployées dans l'espace ou figurées par l'imagination humaine⁶². L'expérience quotidienne que j'ai de mon corps est ce *composé* entre fragments et totalité. De fait, je ne conçois jamais ma main comme une chose en soi, elle n'existe que comme extension (ou partie *constituante*) de mon corps. Séparé du corps, un membre devient un moignon sans vie et, pire, je ne le reconnais pas comme mien :

"On a pu montrer que nous ne reconnaissons pas notre propre main en photographie, que même beaucoup de sujets hésitent à reconnaître parmi d'autres leur propre écriture, et que, par contre, chacun reconnaît sa silhouette ou sa démarche filmée. Ainsi nous ne reconnaissons pas par la vue ce que nous avons cependant vu

⁶¹ Si ce n'était pas le cas, je serais un débutant et les crampes seraient encore mon lot quotidien.

⁶² Du reste, même quand le "corps physique" se rappelle à moi sous la forme de la douleur, celle-ci s'exprime par des émotions ; je la ressens.

souvent, et par contre *nous reconnaissons d'emblée la représentation visuelle de ce qui dans notre corps nous est invisible* ”

(Merleau-Ponty 1945, page 174, c'est moi qui souligne)

Ce que nous savons d'une chanson, pendant ou après l'audition, s'établit selon un mode similaire à notre relation à notre propre corps. En situation d'écoute, je saisis une prise (le début d'un gimmick suffit pour identifier un vieux tube des Four Tops), puis j'en attrape une autre, surgit alors la suivante, un segment mélodique apparaît, les alternances entre les couplets et les refrains deviennent évidentes, les modulations et les saillances se révèlent⁶³. De même, si j'extrais des fragments musicaux de leurs contextes, ils deviendront aussi des sortes de moignons musicaux. Isolez le groove d'une batterie d'un morceau et faites écouter l'instrument -hors contexte- à de grands connaisseurs de la chanson dont elle provient, nul-l-e ne saura probablement de qui il s'agit. Proposez même au batteur du groupe d'écouter un des éléments de son drumming, par exemple les seuls coups de grosse-caisse, il n'est pas acquis que l'instrumentiste se reconnaisse. À l'inverse, c'est sans doute parce que ma seule façon de considérer un objet est d'en considérer certains fragments que j'appelle cette chanson un *morceau* ou une *pièce*⁶⁴ ! Bien que je n'ai porté mon attention que sur certaines relations, la chanson m'apparaît, *avant même qu'elle soit achevée*, comme une véritable entité distincte. Il semble donc bien que *la perception que j'ai de mon corps soit le modèle de ma connaissance du monde* : ma relation aux objets est similaire à celle que j'entretiens avec mon propre corps.

b) Une limite infranchissable ? Où l'on voit que les faiblesses peuvent devenir des avantages.

Cela étant exposé, notre corps constitue-t-il une limite infranchissable, voire handicapante ? Avec l'exemple de la sentinelle, j'ai déjà répondu partiellement à cette objection. Dans la mesure où nos fonctions vitales (tenir en équilibre, respirer, digérer) sont discrètes (et même quasi clandestines)⁶⁵, nous pouvons faire face à des situations imprévues et reconfigurer (parfois à la vitesse de l'éclair) notre attention. Pour rendre patente cette aptitude à la métamorphose, on pourrait comparer l'activité cognitive à une carte à jouer. D'un côté de la carte le motif bleu bariolé, identique sur toutes les autres cartes, de l'autre, la figure (as, reine, roi ou valet) qui interviendra dans la partie. Lorsque c'est le

⁶³ Dans le monde rock, le *gimmick* désigne un détail qui est susceptible d'accrocher l'auditeur : un son spécial de synthétiseur, une introduction originale, un riff de guitare électrique etc. On peut remarquer que dans les années soixante, nombre de morceaux débutaient par une introduction différente du reste de la chanson. On en trouve de très nombreux exemples dans les premiers Beatles et sur la compilation de rock garage américain des sixties *Nuggets*. Dans un même ordre d'idées, il faut noter que le mot *hit*, pour désigner une chanson qui marche commercialement, signifie coup, toucher, c'est-à-dire ce qui accroche.

⁶⁴ Il est d'ailleurs assez courant d'appeler un territoire du nom d'une de ses parcelles, une montagne par le terme générique de "sommet" et une chanson par un des vers du refrain (« she loves me »)

⁶⁵ Ce n'est que quand nous sommes malades que notre corps devient un poids et nous accapare.

nous sommes en mesure d'élaborer une stratégie alternative, c'est-à-dire que nous pouvons nous distancier de notre corps.

c) Se mettre à la place des autres

D'où nous vient cette capacité à (potentiellement) réfléchir (en paroles ou en pensées) nos actes ? Très certainement, de notre aptitude à *adopter le point de vue de l'autre*. Éviter un poulet sur la route, improviser dans un ensemble musical, jouer à cache-cache ou aux échecs avec des partenaires, converser avec des amis, intercepter un ballon dans un match de foot, chanter une chanson en disant "je" mais sans qu'il s'agisse vraiment de moi, toutes ces actions consistent à prendre la place de (d'un-e) l'autre pour saisir les ressorts d'une situation. Et effectivement, lorsque nous voulons excuser la conduite erratique d'un ami ou partager sa douleur nous disons, et à juste titre, que "nous nous mettons à sa place". Il en est de même pour le registre esthétique. Nous vivons ardemment, *comme si c'était de nous qu'il s'agissait*, les aventures des héros littéraires littérature ou cinématographiques, le chant de Robert Wyatt dans *Rock Bottom* (1974), ou encore un match de tennis retransmis à la télévision (Daney 1994). Au contraire, pour exprimer notre déception vis-à-vis d'un film, nous disons que nous n'avons pas réussi « à rentrer dedans ». Nos rapports quotidiens avec les objets qui nous entourent, découlent d'une projection. Je sens que la guitare est posée sur la table car

"Je me place toujours en pensée dans la table ou l'objet et je leur applique une catégorie qui convient en principe au rapport de mon corps et des objets extérieurs"

(Merleau-Ponty 1945, page 118)

Me mettant à la place des objets, sentant leur résistance, leurs aspérités, leurs formes, j'imagine les interactions entre eux et mon corps. C'est parce que je sais la dureté d'un mur que je veille à l'éviter avec mon vélo. De même, en observant le (fameux) frère de John descendre l'escalier, j'imagine aussi la dureté des marches et le contact rugueux de la rampe. Sur un autre plan, mais de la même façon, les entreprises ou les associations de consommateurs souhaitant tester des produits, reproduisent, dans leurs laboratoires d'essais, les mêmes conditions que celles de l'espace où sera utilisé le produit. Elles savent que les expérimentateurs doivent se mettre à la place des objets et des usagers pour évaluer des produits (Thévenot 1993, pages 85 à 111).

En définitive, *en me mettant à la place des autres, j'apprends à transcender les limites que m'impose mon corps* ou une situation donnée. Beau paradoxe qu'il me faille imiter les autres pour être moi-même ! Justement *l'imitation* est, peu ou prou, le sujet des quatre paragraphes qui vont suivre

souvent, et par contre *nous reconnaissons d'emblée la représentation visuelle de ce qui dans notre corps nous est invisible* ”

(Merleau-Ponty 1945, page 174, c'est moi qui souligne)

Ce que nous savons d'une chanson, pendant ou après l'audition, s'établit selon un mode similaire à notre relation à notre propre corps. En situation d'écoute, je saisis une prise (le début d'un gimmick suffit pour identifier un vieux tube des Four Tops), puis j'en attrape une autre, surgit alors la suivante, un segment mélodique apparaît, les alternances entre les couplets et les refrains deviennent évidentes, les modulations et les saillances se révèlent⁶³. De même, si j'extrait des fragments musicaux de leurs contextes, ils deviendront aussi des sortes de moignons musicaux. Isolez le groove d'une batterie d'un morceau et faites écouter l'instrument -hors contexte- à de grands connaisseurs de la chanson dont elle provient, nul-l-e ne saura probablement de qui il s'agit. Proposez même au batteur du groupe d'écouter un des éléments de son drumming, par exemple les seuls coups de grosse-caisse, il n'est pas acquis que l'instrumentiste se reconnaisse. À l'inverse, c'est sans doute parce que ma seule façon de considérer un objet est d'en considérer certains fragments que j'appelle cette chanson un *morceau* ou une *pièce*⁶⁴ ! Bien que je n'ai porté mon attention que sur certaines relations, la chanson m'apparaît, *avant même qu'elle soit achevée*, comme une véritable entité distincte. Il semble donc bien que *la perception que j'ai de mon corps soit le modèle de ma connaissance du monde* : ma relation aux objets est similaire à celle que j'entretiens avec mon propre corps.

b) Une limite infranchissable ? Où l'on voit que les faiblesses peuvent devenir des avantages.

Cela étant exposé, notre corps constitue-t-il une limite infranchissable, voire handicapante ? Avec l'exemple de la sentinelle, j'ai déjà répondu partiellement à cette objection. Dans la mesure où nos fonctions vitales (tenir en équilibre, respirer, digérer) sont discrètes (et même quasi clandestines)⁶⁵, nous pouvons faire face à des situations imprévues et reconfigurer (parfois à la vitesse de l'éclair) notre attention. Pour rendre patente cette aptitude à la métamorphose, on pourrait comparer l'activité cognitive à une carte à jouer. D'un côté de la carte le motif bleu bariolé, identique sur toutes les autres cartes, de l'autre, la figure (as, reine, roi ou valet) qui interviendra dans la partie. Lorsque c'est le

⁶³ Dans le monde rock, le *gimmick* désigne un détail qui est susceptible d'accrocher l'auditeur : un son spécial de synthétiseur, une introduction originale, un riff de guitare électrique etc. On peut remarquer que dans les années soixante, nombre de morceaux débutaient par une introduction différente du reste de la chanson. On en trouve de très nombreux exemples dans les premiers Beatles et sur la compilation de rock garage américain des sixties *Nuggets*. Dans un même ordre d'idées, il faut noter que le mot *hit*, pour désigner une chanson qui marche commercialement, signifie coup, toucher, c'est-à-dire ce qui accroche.

⁶⁴ Il est d'ailleurs assez courant d'appeler un territoire du nom d'une de ses parcelles, une montagne par le terme générique de "sommets" et une chanson par un des vers du refrain (« she loves me »)

⁶⁵ Ce n'est que quand nous sommes malades que notre corps devient un poids et nous accapare.

motif bariolé qui est visible sur la table de jeu, nul ne soupçonne l'atout qu'il dissimule de l'autre côté. Mais lorsqu'il celui-ci se dévoile soudainement et rentre en action, le motif bariolé s'efface et laisse l'atout modifier le jeu. Comme les deux faces d'une carte, la cognition discrète et sa complice l'activiste travaillent en bonne intelligence, assumant à tour de rôle les urgences et/ou la routine. C'est parce que notre corps ne nous absorbe donc jamais entièrement –qu'il a plusieurs faces- que nous n'en sommes pas les esclaves.

Toutefois, on pourrait remarquer qu'un chat réagit avec beaucoup plus de vivacité à un danger, qu'en somme sa capacité de réponse est supérieure à la mienne. En fait, c'est justement parce que je suis plus lent que l'animal, que je suis contraint (et sans doute capable) de *réfléchir* à la situation. La décharge émotive qui m'avertit du danger est plus un signal pré décisionnel qu'un stimulus mécanique. À l'inverse, là où un animal restera paralysé devant une situation inédite, c'est-à-dire tétanisé par l'émotion, je devrais (potentiellement) avoir la capacité de résoudre le problème et *de prendre une décision imprévue*. En somme, si mon handicap vis-à-vis du chat est d'avoir moins de réflexes, ma force vient du potentiel créatif que je déploie pour pallier ma carence. *On touche ici à la spécificité de la réflexivité (humaine ?) et qui est au centre de ce travail : l'aptitude à prendre des décisions à partir de la mise en concurrence de plusieurs solutions* (Berthoz 2003, Serres 2002). Restons avec les animaux domestiques et écoutons l'édifiante histoire du physicien Heinz Von Foerster qui se rendait chaque jour, à vélo, dans un institut situé à la campagne. Sur les petites routes qu'il empruntait, il croisait souvent des poules laissées en liberté par des "paysans négligents".

"Heinz ralentissait dès qu'il s'approchait d'une de ces fermes maudites (...) C'était cependant peine perdue, et quoi que fit Heinz, il ne manquait presque jamais d'écraser une de ces poules qui venait stupidement se jeter sous les roues de son vélo (...) Heinz se prit donc à chercher la raison de cet inquiétant phénomène (...) L'hypothèse peu à peu se forma. Lorsqu'un animal est menacé par l'irruption soudaine d'un objet quelconque, il n'a guère, sous la rubrique des stratégies de fuite, que deux tactiques possibles. La première consiste à se détourner entièrement de l'objet et à s'éloigner le plus rapidement qu'il le peut dans la direction opposée. La seconde consiste à s'éloigner de l'objet menaçant tout en le conservant dans son champ visuel. Or, étant donné la position des yeux sur la tête d'un poulet, et donc son champ visuel, Heinz traça une jolie petite courbe décrivant la course d'un poulet tentant de s'éloigner d'un mobile voyageant en ligne droite tout en le conservant dans son champ visuel. Il nomma cette courbe la pouloïde et montra par trois lignes de calcul que, si la vitesse du mobile n'est pas sensiblement supérieure à celle du poulet, la course du poulet coupe nécessairement la trajectoire du mobile (...) Heinz vient

d'acquérir une connaissance très utile. Il sait que dorénavant s'il veut éviter les poulets et les paysans courroucés, il doit non pas ralentir lorsqu'il approche des fermes maudites mais au contraire rouler aussi vite qu'il le peut."

(Dumouchel 2004, pages 570- 571)

Le cycliste-physicien finit par comprendre qu'il doit s'opposer à son envie de ralentir et presser l'allure. Il a résolu le problème en se défiant de sa perception, plus précisément en s'interrogeant sur sa conduite spontanée. *Sa posture réflexive lui a permis de s'extirper de la contrainte de l'action.* Il a su trouver dans son expérience de quoi élaborer une parade.

"Ainsi c'est en renonçant à une partie de sa spontanéité, en s'engageant dans le monde par des organes stables et des circuits préétablis que l'homme peut acquérir l'espace mental et pratique qui le dégagera en principe de son milieu et lui fera *voir*"

(Merleau-Ponty 1945, page 103)

Un autre moi se place devant moi, me corrige. La sentinelle intérieure n'est donc pas uniquement un vigile silencieux, elle sait aussi raisonner. Toujours plein de malice, Bateson rend compte de ce dédoublement grâce à un dialogue entre un père et sa fille, c'est-à-dire entre deux êtres liés mais différents. Il fallait y penser.

"La Fille : « Alors ça veut dire que, dans l'homme, il y a toute une série d'idées, ou je ne sais quoi, qui sont toutes liées ensemble.

Une sorte de seconde personne à l'intérieur de la personne, et qui doit avoir une façon totalement différente de penser : une façon objective

Le Père : Oui la voie royale vers la prise de conscience et l'objectivité passe par le langage et les outils

La Fille : Et que se passe t-il lorsque cette seconde personne considère toutes les parties sur lesquelles il est si difficile d'être objectif. Est-ce qu'elle ne fait que les contempler, ou bien elle s'en mêle ?

Le Père : Elle s'en mêle »" (Bateson 1977 page 66)

C'est dans ce dédoublement que réside la différence avec un chat, effectivement capable d'anticiper les mouvements d'une souris mais *qui s'exprime uniquement par des actions* (ibidem page 49 et 71). Au contraire :

"L'usage qu'un homme fera de son corps est transcendant à l'égard de ce corps comme être seulement biologique (...)

Les comportements [humains] créent des significations qui sont transcendantes à l'égard du dispositif anatomique, et pourtant immanentes au comportement comme tel puisqu'il s'enseigne et se comprend" (Merleau-Ponty pages 220-221)

Ainsi, le langage nous permet d'exprimer *explicitement*, notamment lors de conflits, notre refus d'une situation. Nous pouvons non seulement ne pas réagir ou nous enfuir, mais nous avons aussi la capacité de signifier par des mots notre non-engagement et de proposer autre chose que le combat ou la fuite (Bateson 1977, Goffman 1991). Fondamentalement,

nous sommes en mesure d'élaborer une stratégie alternative, c'est-à-dire que nous pouvons nous distancier de notre corps.

c) Se mettre à la place des autres

D'où nous vient cette capacité à (potentiellement) réfléchir (en paroles ou en pensées) nos actes ? Très certainement, de notre aptitude à *adopter le point de vue de l'autre*. Éviter un poulet sur la route, improviser dans un ensemble musical, jouer à cache-cache ou aux échecs avec des partenaires, converser avec des amis, intercepter un ballon dans un match de foot, chanter une chanson en disant "je" mais sans qu'il s'agisse vraiment de moi, toutes ces actions consistent à prendre la place de (d'un-e) l'autre pour saisir les ressorts d'une situation. Et effectivement, lorsque nous voulons excuser la conduite erratique d'un ami ou partager sa douleur nous disons, et à juste titre, que "nous nous mettons à sa place". Il en est de même pour le registre esthétique. Nous vivons ardemment, *comme si c'était de nous qu'il s'agissait*, les aventures des héros littéraires littérature ou cinématographiques, le chant de Robert Wyatt dans *Rock Bottom* (1974), ou encore un match de tennis retransmis à la télévision (Daney 1994). Au contraire, pour exprimer notre déception vis-à-vis d'un film, nous disons que nous n'avons pas réussi « à rentrer dedans ». Nos rapports quotidiens avec les objets qui nous entourent, découlent d'une projection. Je sens que la guitare est posée sur la table car

"Je me place toujours en pensée dans la table ou l'objet et je leur applique une catégorie qui convient en principe au rapport de mon corps et des objets extérieurs"

(Merleau-Ponty 1945, page 118)

Me mettant à la place des objets, sentant leur résistance, leurs aspérités, leurs formes, j'imagine les interactions entre eux et mon corps. C'est parce que je sais la dureté d'un mur que je veille à l'éviter avec mon vélo. De même, en observant le (fameux) frère de John descendre l'escalier, j'imagine aussi la dureté des marches et le contact rugueux de la rampe. Sur un autre plan, mais de la même façon, les entreprises ou les associations de consommateurs souhaitant tester des produits, reproduisent, dans leurs laboratoires d'essais, les mêmes conditions que celles de l'espace où sera utilisé le produit. Elles savent que les expérimentateurs doivent se mettre à la place des objets et des usagers pour évaluer des produits (Thévenot 1993, pages 85 à 111).

En définitive, *en me mettant à la place des autres, j'apprends à transcender les limites que m'impose mon corps* ou une situation donnée. Beau paradoxe qu'il me faille imiter les autres pour être moi-même ! Justement *l'imitation* est, peu ou prou, le sujet des quatre paragraphes qui vont suivre

12) Apprendre avec le corps

a) Répéter pour apprécier

Lorsque j'écoute de nouveaux disques pour la première fois, il m'arrive souvent de les trouver gris et uniformes. Cependant, je sais d'expérience que mes premières impressions ne sont pas toujours les bonnes. Il nous est tous arrivé de redécouvrir des disques oubliées sur une étagère des années auparavant, et de nous demander pourquoi nous avons pu délaisser de tels chefs-d'œuvre⁶⁶. Pour éviter de tels égarements, j'ai donc pris l'habitude de "faire tourner" *ad lib* les disques que, tout au long de l'année, j'achète et télécharge. La plupart du temps, j'écoute ces "nouveauautés" (je veux dire par là que je ne les connais pas) alors que je me consacre à une activité domestique (courrier électronique, travaux universitaires, tondeuse à gazon⁶⁷, cuisine, vaisselle, lectures). Au bout de quelques jours, mon attention commence par être attirée par certains morceaux. L'écoute intensive débute alors. Je copie les disques (ou les fichiers) dans mon ipod afin de les transporter avec moi dans les différentes pièces de la maison qui comportent (presque toutes) un amplificateur et des enceintes. J'emporte également mon lecteur lors de mes déplacements, en train (casque sur les oreilles) comme en voiture (le lecteur de CD de ma Fiat Punto est doté d'un câble qui me permet de brancher mon Ipod sur la prise "auxiliaire"). L'écoute en voiture est particulièrement instructive. Étant donné la quasi-disparition des basses (le lecteur et les haut-parleurs sont basiques) et le bruit de fond (surtout l'été lorsque les fenêtres sont ouvertes), il ne subsiste guère qu'une sorte de squelette musical. Et justement, si un morceau tient dans ma voiture alors il tiendra longtemps dans mon panthéon personnel⁶⁸. Peu à peu, une sélection s'opère, je saute des index pour éviter les morceaux qui m'irritent tandis que je réécoute sans répit ceux qui m'intriguent, qui m'accrochent. Immanquablement, trois ou quatre finissent par se détacher⁶⁹. Dès lors, grâce à la fonction "repeat", je les écoute en boucle dans mon bureau. Il peut alors arriver qu'une seule et même

⁶⁶ L'inverse est également vrai. Nombres de disques qui, comme on dit, ont compté, peuvent sembler bien fades quelques décades après leur zénith. D'autres, au contraire, tirent leur saveur de ce qu'ils nous rappellent, avec une grande précision, notre passé. Ils sont des étapes de notre propre parcours, des marqueurs de notre existence, exactement à la façon des photographies. (Sontag 1979/1993).

⁶⁷ Un bassiste ayant travaillé avec moi a fait l'acquisition d'une maison en Normandie. Comme il avait un grand champ à tondre, il a acheté un casque hi-fi muni d'un système sans fil lui permettant de s'éloigner jusqu'à cent mètres de la source.

⁶⁸ Je me rappelle avoir vu, à la fin des années quatre-vingt, un reportage à la télévision sur Leonard Cohen en studio. À l'issue des séances d'enregistrement, on le voyait utiliser la radiocassette de sa voiture pour vérifier que ses maquettes "tenaient le coup". Cette technique est institutionnalisée dans les studios professionnels où la cabine technique est équipée d'un système de "petites écoutes", des haut-parleurs (souvent de marque *Auratone*) dont le son se rapproche de ce que donnerait un transistor de qualité médiocre.

⁶⁹ De mon point de vue, un chef d'œuvre est un disque où tous les morceaux, sans exception, captivent l'auditeur. Outre la qualité des chansons, l'intelligence des enchaînements des titres compte probablement beaucoup.

pièce tourne une journée entière et sans discontinuer. Mais la fréquence d'écoute ne suffit pas à me rassasier. Je diffuse ces morceaux à des niveaux assourdissants et j'ai également recours au casque pour sonder les profondeurs du mix, la texture, la dynamique sonore. Grâce à ces diverses procédures, de nombreux détails (inaudibles lors des premières écoutes) se révèlent. Je perçois des instruments en arrière-plan, un discret mouvement panoramique, je repère une ligne de basse épatante, un forte ou un diminuendo soudain sur une syllabe, une drôle de réverbération sur une caisse claire, des instruments filtrés, un maracas, un accent placé à un drôle d'endroit dans un riff de cuivres, une compression sur une pêche de cymbale... Quand les morceaux comprennent des paroles, je cherche sur Internet les *lyrics* et, si possible les accords. À défaut, je relève les enchaînements harmoniques et les mélodies. *Je chante beaucoup à l'unisson avec les disques*, d'autant que la fréquence des écoutes favorise la mémorisation rapide des morceaux. La prosodie, l'obscurité des textes (un procédé classique des bonnes chansons pop⁷⁰), l'articulation entre mélodie et accords, tout cela entretient mon intérêt. À la longue, cet investissement engendre une connivence avec les interprètes, et notamment avec les chanteurs(euses). À travers des intonations, le phrasé, le timbre de la voix, une respiration qui précède l'émission d'un son, des exclamations, on s'attache à (on perçoit) la personnalité du vocaliste. *On se met à sa place et on la comprend : on a l'impression d'y être*⁷¹.

Bien sûr, les sites web consacrés aux groupes ont également ma faveur. J'y collecte des informations discographiques (pour de prochains achats) et mon regard sociologique trouve à s'exercer sur les pochettes des

⁷⁰On sait par exemple les exégèses qu'ont déclenchées les textes de Dylan ou certains songs de Lennon à l'époque des Beatles. Une consultation régulière de sites Internet, et plus particulièrement des sites "non officiels" des groupes, permet de se rendre compte de l'importance du décryptage des lyrics. On trouve souvent des pages spécifiques pour éclairer les fans d'un groupe sur la signification d'un mot ou d'une chanson. Ces questions occupent aussi une partie significative des interviews. Les textes du duo Steely-Dan (Donald Fagen et Walter Becker) fournissent également un bon exemple d'histoires obscures et/ou facétieuses. Le nom même du groupe se prête à des gloses. Bien que les dictionnaires du rock en trouvent habituellement l'origine dans le roman *The naked lunch* de William Burroughs, on peut se demander si le rock'n'roll anglais des années cinquante n'y a pas sa part. En effet, dans les années cinquante, deux chanteurs issus du quartier *d'Elephant and Castle* à Londres firent parler d'eux. Ils se nommaient Tommy Steele et Terry Dene (Cohn 1999, pages 71 à 86). Dès lors, ne se pourrait-il pas que le duo américain ait choisi d'amalgamer les noms de ces deux vedettes ? Le site du groupe prétend que le nom du groupe a été trouvé par un ordinateur... <http://www.steelydan.com/schiller1.html>. Voilà de quoi alimenter des heures de discussion...

⁷¹ La proximité avec les interprètes que produit l'écoute répétée explique peut-être pourquoi tant d'amateurs (musicien-n-e-s compris-e-s) parlent des artistes populaires en employant leur prénom. Cet usage est, notamment, extrêmement répandu dans le jazz, où l'on désigne souvent les artistes par leurs prénoms (cf. Miles -Davis-, Ella -Fitzgerald, Dizzy- Gillespie-) ou leurs diminutifs (Duke, Bird, the Count). Aux objections arguant, que dans le monde anglo-saxon, il est d'usage d'utiliser le *first name*, on répondra que le jazz naît au début du Xxe siècle, c'est-à-dire quand l'utilisation du phonographe pose justement *les bases matérielles* de cet attachement vis-à-vis des interprètes. Sur les récits par les fans de leur sentiment d'appartenir à la même famille que leurs idoles : Frith & Goodwin (2000 pages 479 à 490), Le Bart (2000). Sur la divinisation des stars de cinéma Morin (1972 pages 65 à 97).

albums, les *message-boards* des groupes, l'iconographie des sites, les propos des webmasters, les liens etc.... Inutile de préciser qu'au hasard des liens et des associations, mes recherches aboutissent à la découverte de nouveaux répertoires ou de nouveaux réseaux et, à partir de là, débutent de nouvelles investigations et écoutes !

Chacun-e l'aura compris, on retrouve dans cette expérience ordinaire la plupart des procédures cognitives et des étapes décrites précédemment. Surtout, on se rend compte que *pour apprécier* une œuvre, il faut un certain temps.

“Pour beaucoup d'auditeurs, les caractéristiques (*implications*) d'une bonne mélodie ne se révèlent que graduellement, après de nombreuses écoutes.” (Sloboda 1985 page 165)

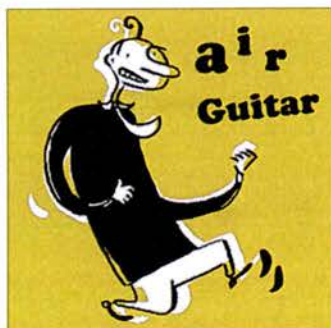
Devant ce qui n'est d'abord qu'une forme grise, entendue “de façon très parcellaire”, la re-lecture continue transforme une esquisse sonore en une vaste toile où les détails signifiants se conjuguent et relancent sans cesse l'attention de l'auditeur. Dans cette quête, le cheminement n'est pas strictement accumulatif, ni linéaire, il y a des moments de stagnation, voire de saturation, mais aussi des sauts brusques (ou qualitatifs dirait Hegel...). Surtout la musique n'est pas que de la “pure musique”. Loin de nous contenir en elle, elle nous projette ailleurs. Un détail peut parfaitement nous sauter aux oreilles et nous donner le sentiment d'avoir compris *quelque chose* de décisif, sans même qu'il soit loisible de mettre des mots sur cet état de grâce. Dans certains cas, la force de la rencontre peut être d'une très grande intensité et, comme on dit, “marquer une vie”, voire déclencher une vocation. S'il en est ainsi c'est parce que le disque est une sorte d'activant qui dialogue avec mon corps-mémoire, ressuscitant des souvenirs, allumant de nouvelles lueurs, se distinguant de la grille de lecture de la veille. À certains moments même, la musique me saisit littéralement. Il m'arrive alors d'être comme happé par cette musique-là et de ne pouvoir y résister. Alors, *ce n'est pas seulement moi qui effectue une prise c'est aussi la musique qui, littéralement, m'attrape*. Une bonne chanson peut alors m'arracher à mon fauteuil et me propulser, en un rien de temps, dans la gaieté ou la mélancolie extrême. Soudain, me voilà en train de danser et de chanter à tue-tête (méchante expression) dans mon bureau. J'accompagne les tenues des cordes avec des mouvements amples des bras, je souligne les accents de cuivres d'un coup sec, j'annonce les refrains en courant de l'autre côté de la pièce, je double les basses vrombissantes, je m'exclame, je mime les solos de guitares. *Je parle la langue spécifique de cette chanson*. Comme le commissaire-priseur (Bessy et Chateauraynaud 1995), *je me sers de mon corps pour saisir cette musique et la référencer dans le catalogue de mes émotions*. Comme le mouvement de mon corps allant d'une borne à l'autre donnait sa consistance à la durée, mes pantomimes de bureau donnent forme à la musique que j'écoute. Un dessin spatial rend perceptibles des fragments temporels, des séquences, des saillies. Alors, lorsque le morceau s'achève ma réaction immédiate

est de reprogrammer l'index, d'appuyer sur la touche PLAY et de recommencer jusqu'à "plus soif"⁷².

⁷² Le dispositif d'écoute *at home* ne retient que très rarement l'attention des sociologues français. Pourtant comme l'ont montré Hennion, Maisonneuve et Gomart (2001) l'amour de la musique (ici classique) se construit en grande partie par l'écoute des disques à la maison. Dans l'espace domestique se met en place une sorte de *domestication* réciproque des œuvres et des auditeurs. L'écoute répétée rapproche l'amateur du compositeur et/ou de l'interprète, L'emploi constant, par les amateurs comme par les chercheurs, de termes liés à la famille (familier, domestication, apprivoiser) démontre à quel point la reconnaissance d'une œuvre a à voir avec une *alliance*. Du côté de la psychologie sociale de la musique, on ne semble pas prêter beaucoup d'attention à ces usages. Ainsi dans Hargreaves et North (2000) le chapitre consacré à "l'écoute quotidienne de la musique" (*experimental aesthetics and everyday listening*, pages 85 à 103) ne s'intéresse qu'à la capacité des radios à convaincre les auditeurs d'acheter les titres des play-lists et plus généralement à mesurer différents types de stimuli sonores sur des individus. Il faut également noter que la plupart des conclusions et des chiffres fournis sont basés sur des expériences conduites dans des laboratoires alors même que le "sujet" de l'ouvrage est l'écoute quotidienne de la musique. De fait, le dispositif expérimental (le laboratoire de psychologie sociale) semble empêcher les auteurs de saisir la plasticité de la phonographie. Ainsi, ils trouvent incongrus que la chanson des Beatles "She loves you" puisse être diffusée "pour une situation morose comme des funérailles" (pages 96-97). Pourtant, in the *everyday-life*, il est commun de passer des chansons gaies lors de funérailles, notamment s'il s'agit des chansons préférées des défunts. Par ailleurs, il est aussi fréquent d'utiliser une musique enjouée comme contrepoint à "un état morose". On trouve de belles pages là-dessus dans Einsenberg (1998). Je reviendrai sur les modalités de l'écoute domestique de la musique enregistrée dans le deuxième chapitre.

b) De Woodstock à l'air guitar

Avoir à dire ne vaut rien si l'on ne sait pas montrer : sans savoir-faire des formes, le savoir ne produit rien ! (Michel Serres 1999, page 99)



figures i et i bis

“Avant de triompher sur scène, tous les rockers ont débuté dans leur chambre, face au miroir, pratiquant sans le savoir ce qu'on appelait pas encore l'air Guitar. En 1969, à Woodstock, Joe Cocker en donne une stupéfiante démonstration devant un public médusé. Dans les années 70, l'explosion du hard rock et le culte des guitar-heroes enflamment les kids, qui mitraillent des solos imaginaires devant leurs chaînes hi fi”

Le texte cité ci-dessus figure sur le site web de la branche française de l'air guitar (dont le logo est reproduit ci-dessus à gauche). Il s'agit d'une discipline (où l'humour a la part belle) consistant à *mimer* en public (et sans instrument) des guitaristes de rock et qui donne lieu à des compétitions régionales, nationales et internationales⁷³. Cette activité rappelle évidemment mes pantomimes de bureau. Opportunément, le texte cité ci-dessus rappelle à notre mémoire une scène du film *Woodstock*⁷⁴ où Joe Cocker interprète la chanson des Beatles “With a little help from my friends” (*Sgt Peppers* 1967), un moment souvent apprécié comme une scène d'anthologie par les amateurs. On y voit le chanteur, devant son micro, mimer, avec une très grande expressivité, le jeu d'un guitariste électrique (illustration ci-dessus, à droite). Que nous disent cette scène et la pratique de l'air guitar ? Trois choses. D'abord que les stars de rock font de leur corps un spectacle, ensuite, que la performance (le mot est lâché) est consubstantielle aux cultures – et aux apprentissages- populaires. Enfin, le rôle que joue l'imitation de la musique enregistrée dans l'apprentissage de la musique populaire. Intéressons nous tout d'abord aux deux premiers aspects.

⁷³ <http://airguitarfrance.free.fr/pages/historique.htm> En 2005, la finale mondiale d'air guitar s'est déroulée du 4 au 26 août pendant l'Oulu Festival en Finlande.

⁷⁴ *Woodstock*, film de Michael Wadleigh (monté par Thelma Schoonmaker and Martin Scorsese) sorti sur les écrans en 1970. Le festival date de 1969.

c) Le corps de la star

Selon Simon Frith (1996), l'attrait d'une star réside dans le fait de mettre en (et sur la) scène sa propre personnalité. D'où le caractère central de la performance scénique, le moment où elle se met en jeu, en tant qu'elle-même, dans l'arène publique⁷⁵. Plus exactement, c'est la *tension* entre la personne privée et sa représentation publique qui capte notre attention. Pour nombre d'amateurs et de critiques rock, le talent d'un artiste est lié à sa sincérité, c'est-à-dire au fait qu'il (elle) ne joue pas, que son seul rôle consiste à être lui(elle) même. On peut d'ailleurs penser que si nombres de musicien-n-e-s s'habillent de la même façon que leur public, c'est précisément parce que la frontière entre la vie quotidienne et la performance n'est pas, à leurs yeux, pertinente. La réciproque est d'ailleurs également vraie puisque de nombreux amateurs de rock adoptent, dans leur vie quotidienne, les vêtements et parfois même les maquillages des rock-stars. Il n'est que de penser aux nombreuses de personnes ayant adopté le look (gothique) de Robert Smith, le chanteur des Cure⁷⁶.

Cette tension entre la représentation publique et l'individu est par exemple le motif central de l'opéra des Who *Tommy* (1969), qui nous montre un personnage manipulé par ses proches et aliéné par la célébrité. La fascination, très sensible dans la presse rock, pour les destins tragiques (Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Keith Moon, Nick Drake, Kurt Cobain), pour les "Artaud" rock (Syd Barrett, Roy Erickson), pour les personnages -réels ou supposés- d'ivrognes (Joe Cocker, Tom Waits), de junkies (Iggy Pop, Keith Richards), les figures de psychopathes (David Byrne, David Thomas), de losers (Arthur Lee) ou encore "récluses" (Brian Wilson, Scott Walker, Kate Bush, Andy Partridge) se rattache directement à ce souci d'*authenticité*, lorsque la figure publique et privée semblent coïncider (Kent 1994, Gorin 1998, Unterberger 1998). Dans un dossier du mensuel anglais Mojo consacré au groupe Love, on peut ainsi lire à propos du leader de ce groupe :

" Arthur Lee dans les années soixante-dix, un des grands de Los Angeles : Brian Wilson, Beefheart, Zappa, Neil Young... Tous enfermés, reclus et déconcertants pour les gens"
(Mojo n° 43, juin 1997 page 72)

Autre exemple de cette coïncidence entre vie privée et vie publique :

"Il y a des personnes pour qui être artiste est un projet de carrière, d'autres un mode de vie et, enfin, ceux qui ne se soucient pas des questions de statut mais écrivent, composent, jouent, chantent comme vous et moi mangeons et respirons. Quand on rencontre

⁷⁵ Il faut d'ailleurs noter combien l'emploi du "je" et le registre autobiographique abondent dans le rock. Il existe même une sorte de genre musical (à dominante folk) où l'introspection et la confession domine. Citons par exemple, Carole King (l'album *Tapestry* de 1971), Joni Mitchell, James Taylor, Joan Armatrading, Stephen Duffy, Kathryn Williams, Ron Sexsmith.

⁷⁶ Sur les variations vestimentaires du rock voir Sims (2002) et sur le *glam rock* les photos de Mick Rock (1994)

Kate Stables, on comprend vite qu'elle appartient à la troisième catégorie" (Chronique de disque d'Alex Melis dans le magazine de pop *Magic* n° 117 – février 2008- page 66)

Dans un registre voisin, Lester Bangs (critique rock des seventies) défend l'idée que c'est l'absence de calcul –pouvant aller jusqu'à l'inconscience- qui fait le génie d'Iggy Pop :

"Pour ce qui est de l'intéressé, il porte cette souffrance comme des épieux dans le cœur, mais il y a aussi, simultanément, un fort élément inconscient dans son art, ce qui est une des grandes raisons de sa beauté et de sa force (...) J'ai compris à ce moment-là que ce type ne savait pas ce qu'il faisait, et que c'était peut-être à cause de ça que c'était un des trucs les plus *vivants* auxquels j'ai jamais assisté" (Bangs 1996, page 300. L'article a été publié en 1977]

Pour Bangs, le personnage scénique d'Iggy est le même que son être intérieur. Incontrôlable, il peut même aller jusqu'à attaquer le public.

"Iggy est réellement isolé, et cet isolement se traduit par un désespoir qu'on dirait frappé par la foudre. C'est l'artiste le plus intense que j'ai jamais vu, et cette intensité lui vient d'une impulsion meurtrière qui, dans la passé, en a fait aussi l'artiste vivant le plus dangereux qui soit : plonger dans le troisième rang, se rouler sur du verre brisé, se lancer dans des affrontements verbaux, et parfois physiques avec son auditoire"

(ibidem page 297)

C'est parce qu'ils ne jouent pas (ce qui signifie pour les "reclus" qu'ils ne se produisent pas en concert) que les artistes "maudits" captivent ; dans leur vie comme face au public, ils (elles) restent les mêmes. *Leur vie est, en elle-même, une performance.* Frith (1996) a remarqué que cette mise en jeu de soi-même est également présente dans l'art moderne. Comment, en effet, ne pas remarquer les parallèles entre les mises en scène érotisées de Madonna et les photos porno-chics de Jeff Koons, les points communs entre les métamorphoses de l'androgynisme David Bowie et les opérations de chirurgie esthétique pratiquées par Michael Jackson et les transformations de la body-artist Orlan⁷⁷, comment évoquer les auto-mutilations d'un Iggy Pop sans penser au corps épinglé entre deux buildings d'un Stellarc⁷⁸? Comment ne pas comparer les *performances* (justement) de l'artiste Sophie Calle (1998) avec les récits autobiographiques de nombre de chanteurs (euses)? On pense évidemment aussi à Lennon (rock star) et Yoko (artiste membre du groupe Fluxus) posant nus sur la pochette d'un de leurs disques (*Unfinished Music No.1: Two Virgins* 1968) ou restant au lit dans un hôtel (de luxe) pour protester contre la guerre du Vietnam. Dans tous les cas, c'est la vie de l'individu (et tout particulièrement son corps) qui est

⁷⁷ <http://www.orlan.net/>

⁷⁸ <http://www.stelarc.va.com.au/>

considérée comme une œuvre, estompant la distance entre le travail et l'existence, entre la fiction et la réalité, entre la scène et l'existence.

“Entre l'œuvre d'art et le corps, il ne s'agit plus tant de représentation que de présent, de présence. Est artiste celui qui offre une expérience de soi-même à l'individu moderne, à l'encontre de toute sacralité”

(Domino 2001, catalogue de l'exposition *les années pop*. Pas de pagination)

En somme, le performer –qu'il soit rock ou artiste contemporain- fait de son corps en tension le principal dispositif à exposer, au sens de se mettre en danger en permanence. Pour rendre compte de cette tension, nombre de journalistes ont eu tendance à présenter leurs artistes préférés comme des personnes qui se méprisent parce qu'ils se jugent indignes d'être exposés. Ainsi, dans ses portraits de Lou Reed ou Iggy Pop, Lester Bangs (1996) –lui-même mort après des sur-consommations de drogues- revient sans cesse sur la haine de soi de ces deux artistes. Dans un registre voisin, le journaliste Michka d'Assayas –coordinateur du dictionnaire du Rock (2000)- assimile ce mépris pour soi-même avec l'authenticité artistique :

“La réputation du groupe naît, dès la fin 1992, de ses concerts, où le personnage petit, malingre, disgracieux, le corps plié à l'angle droit, chante avec une énergie dirigée contre lui-même”

(Assayas 2000, page 1510, extrait de la notice à propos du groupe Radiohead et de son chanteur Tom Yorke)

ou encore

“Ce groupe emploie des formes traditionnelles américaines comme la musique country ou le jazz pour servir de décor aux chansons tourmentées et grinçantes d'un homme qui ne s'aime guère et dont la vision de la vie est souvent plus noire que le fond de son verre”

(ibidem page 3, notice sur le groupe American Music Club)

À travers ces extraits, on comprend que, pour ces journalistes, l'exposition de soi ne peut en aucun cas coïncider avec un calcul ou une trop grande maîtrise, faute de quoi il ne s'agirait que de forfanterie. Si justement des stars comme David Bowie ou Madonna irritent une partie du public et de la critique rock c'est justement qu'elles semblent faire un usage trop maîtrisé (“calculé”) de leurs personnages publics et de leur apparence. Dans cette acceptation, l'exportation d'un individu dans l'arène publique doit s'opérer sans (comme si il n'y avait pas de) médiation.

d) Le corps de l'amateur

La performance à Woodstock, de Cocker, a cependant ceci de particulier qu'elle a consisté à *transformer en spectacle ce que le public*

pratiquait at home avec les disques ⁷⁹. À la façon de centaines de milliers d'adolescent-e-s anonymes devant leur glace, il a joué au guitariste sans guitare qui plus est, en interprétant une chanson des Beatles, une des formations pop-rock les plus populaires du moment. En quelque sorte, Cocker a, par délégation, mis sur la scène du festival de Woodstock le corps du public. C'est donc aussi la *dimension domestique* de sa prestation qui a stupéfié l'audience et qui a contribué à en faire un moment d'anthologie. L'exemple du percussionniste de Blacking soulignait déjà l'importance décisive du geste pour le musicien. Ce que prouvent mes gesticulations de bureau, l'air guitar et "With a little help from my friends" par Cocker, *c'est qu'il en est de même pour tous, instrumentistes ou pas*. Le corps a, non seulement la capacité de parler aux autres, mais aussi à soi-même. Engagé dans le flux musical, se mettant à la place des interprètes, dessinant dans l'espace les événements, incorporant les sons par la vocalisation et la gestuelle, s'imprégnant écoute après écoute d'un morceau, *l'individu réalise corporellement la musique*. Le verbe réaliser signifiant ici le fait de (re)produire une action similaire et, par là, d'en mémoriser et apprécier certains traits fondamentaux.

L'assimilation de la musique par la mise en mouvement du corps n'est évidemment pas spécifique aux musiques populaires. Dans les conservatoires français, la plupart des enfants font deux ans de solfège avant de commencer à jouer d'un instrument, c'est-à-dire qu'ils apprennent à chanter les notes (solfier) et à battre la mesure. Schaeffner a très finement remarqué que

"dans les exercices de gymnastique rythmique la durée musicale est traduite visuellement puisque les rythmes que l'on donne à analyser sont décomposés en pas et en mouvements de bras."

(1998, page 88)

De même, les joueurs indiens de tablas mémorisent la métrique et les figures rythmiques par des exercices vocaux extrêmement virtuoses qu'ils utilisent d'ailleurs durant leurs solos. L'adage commun selon lequel il est impossible de jouer correctement une musique si l'on est pas capable de la chanter renvoie directement à cette nécessité de l'incorporation. L'expression de Lacan (retournant Boileau) "ce qui s'énonce bien, on le conçoit clairement" ne nous dit pas autre chose ; quand le corps parle, il comprend.

On en arrive donc à la même conclusion que Bergson (1965), Prigogine et Stengers (1979/1986) ou encore Simondon (2006), à savoir que le vivant se définit fondamentalement par la motricité. Reste à comprendre encore un peu plus comment l'appropriation s'effectue concrètement. Pour ce faire, prenons à nouveau un exemple musical.

⁷⁹ Bien qu'il soit indiqué ce que la carrière de Cocker doit à sa performance à Woodstock, la notule du *Dictionnaire du Rock* ne relève pas cet élément capital de la prestation du chanteur (Assayas et. al 2000 page 356).

e) Comment le corps s'y prend



Figure j

La photo ci-dessus (figure j) nous montre un (jeune) chœur gospel en action. Selon une technique éprouvée, les choristes accompagnent leur chant d'un mouvement régulier du corps. Par des appuis alternés sur chaque pied, le corps balance tantôt à gauche, tantôt à droite. Généralement, les pas marquent les temps forts (1^{er} et 3^e temps d'une mesure à 4 temps) tandis que les bras se placent perpendiculairement au corps et que les mains battent (*clapping*) sur les 2^{es} et 4^{es} temps. Bien qu'on appelle (improprement) ces derniers les temps faibles (*after beat*), c'est en réalité leur accentuation qui donne (une grande partie de) sa couleur à cette musique...et à bien d'autres. La flèche n°1 montre l'appui sur le pied droit et le mouvement du pied gauche. La flèche n°2 l'engagement de la main droite et comment le mouvement de rotation affecte la tête, le buste et les jambes. Sur la photo, tous les choristes sont orienté-e-s vers leur gauche (flèche n°3), certain-e-s sont d'ailleurs pratiquement de profil, et l'on devine aisément que le chœur va ensuite pivoter vers la droite, puis à gauche, et ainsi de suite. On retrouve très souvent cette "gymnastique rythmique" lorsque des chorales, des chœurs ou des sections de cuivres (par exemple dans la séquence du

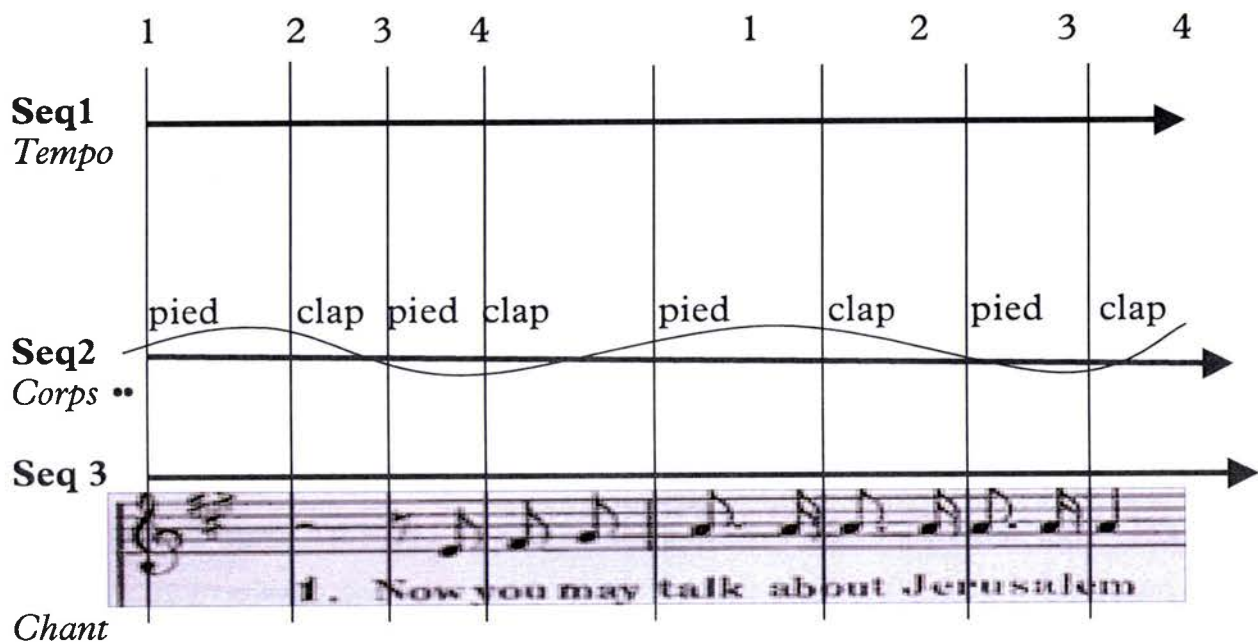
film *The Blues Brothers* où l'orchestre interprète le classique de soul "Everybody Needs Somebody") accompagnent des solistes.

De fait, la gestique du gospel correspond parfaitement à la définition suivante :

“La détermination du temps repose ainsi sur la capacité humaine de mettre en relation deux ou plusieurs séquences différentes de transformations, l'une servant d'échelle de mesure du temps pour l'autre ou les autres” (Élias 1996, page 81)

Ces différentes séquences peuvent être représentées de la façon suivante :

Figure k (mesure à 4 temps)



•• [l'ondulation représente le mouvement du corps]

Effectivement, lorsque le chœur chante une mélodie à l'unisson, on se retrouve avec trois séquences interprétées simultanément : le tempo de base (séquence 1), le balancement du corps et les clappings (séquence 2) et le chant (séquence 3). La séquence 1 sert de référence temporelle, tandis que les deux autres consistent en des séries d'événements ponctuels qui viennent s'insérer dans ce continuum. On doit noter que la deuxième séquence est elle-même constituée de deux sous-groupes (rotation du corps + clappings). L'exécution simultanée des séquences 2 & 3 est une "polyrythmie figurée" (Shaeffner 1998), un mixte de figuration spatiale, de chant, et de sons percussifs.

Dans le *gospel*, on délègue au(x) corps des choristes la fonction régulatrice dévolue à la main gauche des chefs d'orchestre de classique, la chef du chœur se chargeant essentiellement d'indiquer les départs, les nuances et de

donner de l'énergie à l'ensemble (ce qui n'est pas rien)⁸⁰. Alors que tout battement de pied est (logiquement) proscrit dans les rangs d'un orchestre classique, la pulsation est ici clairement exprimée par le mouvement continu des corps, le son des pas sur le sol et les clappings. Il en résulte un effet dynamique pour les interprètes comme pour le public. *De fait, la pulsation et la musique exécutée sur la scène devient à son tour le support –visuel et sonore– pour que l'audience s'incorpore dans la musique.* Si les fidèles des églises noires américaines tapent des mains et chantent c'est bien parce que l'orchestre de la paroisse et le prêtre les y engagent (« all together ! » s'exclament les prêcheurs). La pulsation gospel est, au double sens d'un exercice et d'une incitation, *une technique d'entraînement.* La banderole accrochée derrière le chœur (figure j), sur laquelle on peut lire “one people” exprime parfaitement le programme du gospel : *faire du mouvement un outil de coordination et d'intégration* des individus dans le collectif, faire de l'élan vers la musique une véritable méthodologie.

Au-delà du gospel, on doit remarquer qu'à l'exception de certains big-bands de jazz ou de salsa, il est exceptionnel de voir des chefs sur des scènes de musique populaire. La plupart du temps, les leaders des grandes formations se contentent de donner le tempo au départ des morceaux et/ou des signaux de coordination l'orchestre pour des breaks ponctuels. Conclusion ; *dans la plupart des musiques populaires, le corps en mouvement permet de coordonner l'activité de chacun-e.*

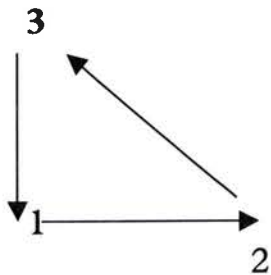
On touche probablement ici à une différence majeure entre la culture académique et populaire. La première délègue à un corpus le soin d'enseigner une discipline *qui prépare à jouer, plus tard, de la musique.* Cette organisation comprend l'apprentissage d'un langage spécifique (et en tout premier lieu le solfège), un enseignement qui s'appuie sur une méthode, une succession de niveaux (avec des examens qui les sanctionnent) et une spécialisation des élèves qui, après avoir été initiés à lecture de la “musique”, apprennent finalement un instrument avec un professeur spécifique. La traduction matérielle de cette méthode est l'école de musique (bâtiment + méthode) où élèves et les enseignant-e-s travaillent en face-à-face. Comme signalé plus haut, tout ce dispositif ne signifie pas que dans l'enseignement classique, on n'utilise pas le corps ! L'exemple suivant (figures l, m et n) rappelle –s'il en était besoin– que tous les élèves des conservatoires apprennent à mesurer le temps musical (le rythme et la mesure) grâce à un mouvement dans l'espace appelé la battue⁸¹. Celle-ci consiste à représenter, avec le corps, la régularité de la pulsation, les différentes métriques et –point cardinales “principes” rythmiques du solfège. À cet effet, la main trace des droites dans l'espace en marquant l'accent (le temps fort) à leur extrémité. Lorsque la distance que doit parcourir la main n'est pas égale

⁸⁰ On trouve des très belles séquences où un chœur gospel est dirigé dans *Rattle and Hum* de U2 (1988) et dans *Mississippi Blues* de Bertrand Tavernier et Robert Parrish (1983).

⁸¹ Gestuelle (même s'ils ne la restituent pas forcément intégralement) que les chefs utilisent également pour diriger des orchestres.

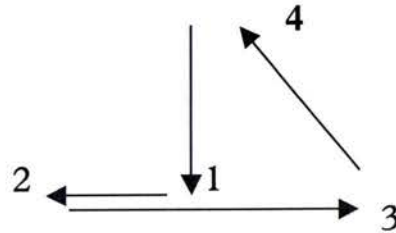
(cf. le passage du 2^e au 3^e temps dans la figure m), on accélère le mouvement pour arriver « à temps » à l'accent suivant. “Battre la mesure” consiste donc à tracer dans l'espace des motifs *géométriques* (sorte de décalques des barres de mesure de la partition) qui, à la façon du mouvement du gospel, servent à *incorporer* des jalons spatiaux et cognitifs ⁸².

figure l



Battue à trois temps

figure m



Battue à quatre temps

figure n



Battue à deux temps

De son côté, la culture populaire confie plus volontiers l'apprentissage à un collectif au sein duquel l'apprenti-e vient s'insérer d'emblée, c'est-à-dire sans nécessairement avoir suivi une formation préalable (2 ans de solfège). Que l'on se rende à un cours ou à un concert public, c'est par ailleurs plutôt dans le cadre d'une performance –où l'on interprète d'emblée des pièces du répertoire– que l'apprenti-e va acquérir les points d'appui cognitifs du genre. Si l'enseignant de gospel ou le musicien sur la scène sont bien là, on peut néanmoins considérer que les pairs jouent aussi un rôle significatif dans la mesure où ce sont eux qu'il s'agit principalement d'imiter. Autrement dit, on apprend d'abord de façon informelle à s'immerger et à aimer le répertoire : incorporer le vocabulaire stylistique par les œuvres plutôt que par un “grammaire élémentaire”. De plus, et si les écoles sont aussi là, l'initiation aux fondements d'un genre musical s'effectue plus souvent dans la sphère domestique –par l'écoute des enregistrements sonores et visuels– et lors des performances publiques –de l'office du dimanche au concert de rock-. Dans ces cadres, on a vu plus haut le rôle spécifique qui était dévolu au corps en mouvement, celui-ci apprenant à faire sien le *beat* que partagent –explicitement ou pas– auditeurs et interprètes. En outre, on doit noter que le spectateur de musique populaire apprend également à faire part collectivement *et durant la performance* de ses impressions. Il (elle) donne régulièrement –parfois sans cesse– un *feedback* aux artistes, par exemple en applaudissant (ou pas) les solistes

⁸² Il est absolument remarquable que les battues à 2, 3 et 4 temps permettent de composer tous les autres types de mesures. Ainsi, une mesure à 6 temps comprendra deux battues à trois temps et ainsi de suite. À partir d'une série d'opérations élémentaires, c'est l'ensemble du système qui peut se déployer.

d'un jazz-band, en encourageant ou sifflant un chanteur et en régissant aux messages explicites que celui-ci lui adresse à l'audience

- « ça va ?

- Ouiiiiiii ».

*On pourrait dire que le public joue un rôle régulateur dans la performance de musique populaire, il donne à l'artiste, et en temps réel, une évaluation de ce qui se passe entre les différents protagonistes. En d'autres termes, la performance est aussi per-formée par l'assistance. On verra plus loin que le feedback est aussi présent dans le dispositif technologique. La différence avec le classique n'est pas que le public ne réagit pas dans les opéras ou les philharmonies (peu s'en faut !). Mais dans ces lieux, la réaction du public est plutôt contenue jusqu'à la fin de l'exécution d'une œuvre, quitte à se déchaîner longuement pour signifier aux artistes sa satisfaction. Il m'est arrivé d'assister à des représentations de bel canto en Italie où le public bissait une soprano au milieu d'un ouvrage (quitte à affecter la structure dramatique de l'opéra en question) mais ces pratiques sont plutôt des exceptions que la norme. Chacun connaît également l'usage qui veut que l'on n'applaudisse pas entre les mouvements d'un quatuor à cordes. Tout cela, nous montre un corps concentré, attentif et qui intervient de préférence après la performance. On verra plus loin qu'en déduire une quelconque passivité n'est d'ailleurs pas tenable. Du côté des artistes, il est également très rare que l'on parle directement au public durant la représentation. Pour le dire à la façon de Goffman, *les cadres de l'expérience* (1974/1991) ne sont pas exactement les mêmes. Il peut être utile de rappeler que nombre de personnes passent sans souci d'un concert de rock à une représentation d'opéra.*

f) Intégration

L'exemple de la battue classique et du gospel nous révèlent à quel point la *figuration du mouvement constitue une véritable didactique*. Pour une nouvelle recrue, le mouvement de base du corps et des clappings constitue une sorte de *grammaire* qui permet, d'une part, de s'intégrer au groupe et, d'autre part, de disposer d'une méthode d'entraînement. Chaque séquence rythmique, chaque événement, chaque ligne mélodique trouve sa place dans le *continuum* et est ainsi mémorisé à une place déterminée. Le mouvement du corps sert donc de cadre temporel et spatial à l'intérieur duquel viennent s'inscrire des événements (des figures).

“Parce que nous avons un corps, nous sommes des créatures situées spatialement (...) Notre façon de nous insérer et de gérer (*manage*) la disposition (*arrangement*) spatiale des éléments autour de nous n'est pas un supplément (*afterthought*) c'est notre façon même de penser, de planifier et de nous comporter.”

(Kirsh 1993, page 31)

Les travaux de l'école dite de la cognition située (*situated cognition*), que j'ai déjà convoqué, ont montré que la disposition des objets et leurs arrangements constituent de précieux indicateurs pour mener à bien une tâche. Ainsi, dans la (fameuse) étude de Conein et Jacopin (1993 pages 59 à 83) sur la confection de la tarte aux pommes, ceux-ci ont montré que l'emplacement des ustensiles et même leur état servent de bornes cognitives lors de la fabrication. Si le paquet de beurre est entamé, qu'un couteau repose dessus et qu'il est disposé à gauche, celui (ou celle) qui confectionne la tarte sait (implicitement) ce qui a déjà été accompli et ce qu'il reste à faire. Cela signifie qu'une série d'éléments disposés dans l'espace (*an arrangement* diraient les américains) indique précisément à l'agent les enchaînements nécessaires à la bonne réalisation de la tâche et ce qui a déjà été accompli (Norman 1993 pages 15 à 34, Conein & Jacopin 1993 pages 59 à 84, Kirsh 1990, 1995, 1997, Laborde 2005). De surcroît, si la séquence de travail est comme contenue dans l'organisation spatiale alors je n'ai pas non plus besoin de mémoriser cet enchaînement ou de me le représenter au préalable avant d'accomplir une tâche du même ordre (Kirsh 1997, page 51). À partir de là, Kirsh en arrive à définir l'expert comme une personne qui pénétrant dans une cuisine sait, au premier coup d'œil, où en est la préparation d'un plat. Par extension, l'expert a la capacité de prendre vite pied car il (elle) connaît intimement l'organisation spatiale de son lieu de travail.

Si on en revient à la gestique du gospel, on comprend que, d'une façon similaire, *le corps des choristes encode l'espace en se prenant lui-même comme objet (au sens d'un instrument) et espace signifiant*. En se plaçant au bon moment au bon endroit, le corps sait alors les enchaînements musicaux et gestuels qu'il lui reste à faire et les mémorise. *Pour per-former la musique le corps joue le rôle d'une interface*. Sans nul doute, on retrouve ici – et en pratique – une déclinaison de notre capacité à nous projeter, de façon réflexive, dans une situation.

g) Coordination

Mais la figuration spatiale possède aussi une autre vertu cardinale. En synchronisant plusieurs mouvements *différents*, les praticien-n-e-s du gospel acquièrent une indépendance corporelle, facteur de stabilité et d'aisance rythmique. Peu à peu, le *groove* de cette musique, mélange de régularité et d'accentuations de l'after beat, s'imprime dans leur corps. Il devient "naturel". C'est par l'apprentissage des premiers morceaux que l'apprenti-e assimile, *in vivo*, le vocabulaire du genre. Les premières séances d'initiation sont les proto-concepts (à la façon du citron de Susie) de l'apprenti-e gospel et il n'aura pas non plus échappé au lecteur que l'exécution de plusieurs tâches simultanées (chanter, taper dans les mains, balancer son corps) confirment les constats de Sloboda sur notre aptitude à effectuer (et à percevoir), en même temps, des tâches

de nature différentes. Reste à examiner comment l'on s'approprié un modèle.

14) De l'imitation

a) Imiter pour être soi-même

Dans le chapitre précédent, on a vu que l'intégration et la mémorisation de la musique s'effectuaient, en grande partie, par mimétisme. L'imitation est à l'origine de l'individuation, elle est la méthode par laquelle nous nous dépassons, nous transcendons les limites de notre corps. Alors même qu'il est encore privé de parole, le bébé s'applique à *dupliquer* ce qui l'entoure.

“Dès la première enfance, la face imite les grimaces, la bouche émet des borborygmes semblables, la gestuelle complète, les symétries. L'entourage sculpte le visage” (Serres 2002, page 63)

C'est encore et toujours par imitation que le bébé apprend à marcher puis, à *converser*. Devenu enfant, il continue d'imiter ses maîtres, ses parents, ses ami-e-s, les animaux, les choses. Son outil d'apprentissage, c'est son corps qui l'aide à (re)produire autre chose ⁸³.

“ Nous ne connaissons personne ni chose avant que le corps en prenne la forme, l'apparence, le mouvement, *l'habitus*, avant qu'il entre en danse avec son allure. Ainsi le schéma corporel s'acquiert et s'expose, se stocke dans une mémoire vive et oublieuse, s'améliore et se raffine. Recevoir, émettre, conserver, transmettre : tous actes du corps expert” (ibidem, page 62) ⁸⁴

Ce qu'a fait Susie avec le citron, un enfant le fait avec tous ses modèles. Grâce à eux, il se forge des structures, des attributs, des projections qui vont lui permettre d'appréhender d'autres situations et de se construire. Bientôt le voilà devenu adulte, *ressemblant à ses parents mais néanmoins différent*. Cependant, il n'en a pas fini avec les imitations. La situation suivante se reproduit très exactement tous les soirs d'une vie :

“Je m'étends dans mon lit, sur le côté gauche, les genoux repliés, je ferme les yeux, je respire lentement, j'éloigne de moi mes projets. Mais le pouvoir de ma volonté s'arrête là. Comme les fidèles, dans les mystères dionysaques, invoquent le dieu *en mimant les scènes* de sa vie, j'appelle la visitation du sommeil *en imitant le souffle du dormeur et sa posture*”

Alors,

⁸⁴Serres propose l'idée que la danse constitue, avant la parole, le premier langage. Art du corps par excellence, elle est la première *stylisation* de la communication (Serres 1999, pages 95 à 104 & 2002). Pour une socio-histoire de la danse occidentale : Faure (2000, pages 13 à 52).

“Il y a un moment où le sommeil “vient”, il se pose sur cette imitation de lui-même que je lui proposais, *je réussis à devenir ce que je feignais d’être.*”⁸⁵

(Merleau Ponty 1945, page 191, c’est moi qui souligne)

Ce bel exemple nous rappelle, s’il en était encore besoin, que pour nous faire passer d’un état à l’autre notre corps emprunte des postures. Pour autant, cette métamorphose ne nous expulse pas de nous-mêmes. Notre corps n’est pas un récepteur passif mais un bâtisseur, il sait faire autre chose de ce qu’il prélève aux autres, précisément parce que, comme les exemples sur la cognition nous l’enseignent, *nous n’empruntons qu’une partie de ce que nous imitons*, nous ne sommes pas dévorés par notre modèle. Parfois c’est même exactement le contraire ; en rentrant dans ses habits, nous le ridiculisons. Le dictionnaire confirme ce point lorsqu’il nous dit que les synonymes du mot “imitation” sont notamment caricature, pastiche et parodie. On sait combien les mimes, la figure d’Arlequin ou les clowns exercent justement leur art aux dépens de ceux qu’ils imitent. Or, de qui se moquent les valets ? De leurs maîtres précisément, de ceux qui, pour la société et leurs domestiques, incarnent des modèles. Plus l’imitation est parfaite et plus le résultat est cruel... et tordant (Serres 2002). Naturellement, l’imitation n’est pas que parodie. Elle aide aussi à trouver *l’inspiration*, c’est-à-dire notre propre chemin. C’est ainsi qu’un dictionnaire de la musique (classique) nous apprend que, dans l’art du contrepoint, l’imitation désigne la

“reprise d’un fragment mélodique ou d’une mélodie entière”,
et qu’elle

“est stricte ou libre” (Honegger 1976, page 481).

Les règles du contrepoint permettent effectivement d’imiter le motif original *et* de s’en détacher. Et, si

“les changements mélodiques ou rythmiques ne doivent cependant pas empêcher l’auditeur de reconnaître l’imitation”
(ibidem)

c’est sans doute pour que l’on n’oublie pas la dette du motif “imitant” vis-à-vis de ses tuteurs : *la fugue est liée à son motif original* (son maître), elle en conserve le souvenir tout en s’émancipant.

b) Brian Wilson et les High Llamas

En matière de pop music, Brian Wilson (Beach Boys) a maintes fois admis que pour réaliser l’album *Pet Sounds* (1965)⁸⁶ il avait utilisé les méthodes du producteur Phil Spector (l’accumulation des pistes et des instruments, le mixage en mono⁸⁷) et même nombre des musiciens de

⁸⁵ Toutefois, jusque dans les tréfonds du sommeil, la sentinelle “veille” au grain. Au petit matin, elle saura entendre le son du réveil et extirpera le dormeur du lit.

⁸⁶ Voir par exemple ses notes pour la réédition de l’album en CD

⁸⁷ Le coffret-compilation de Phil Spector, supervisé par le producteur, s’appelle *Back to mono*.

son équipe lors des séances d'enregistrement. Cependant, le disque est considéré –par nombre d'amateurs, de critiques et de musiciens, à commencer par Paul McCartney- comme un des chefs d'œuvre de la pop alors même qu'il emprunte une bonne part de son langage à un autre.

Vingt-cinq plus tard (1990), Sean O'Hagan –bientôt animateur du groupe High Llamas- enregistre son premier album solo après la séparation du groupe Microdisney. Or, la deuxième plage "Edge of the Sun" est une sorte de reconstitution des "trucs" de Wilson dans *Pet Sounds* et *Smile* (1966-2004)⁸⁸. On y trouve des chœurs inspirés des Beach Boys, les mêmes cocottes de guitares (jouées à la Fender Stratocaster), les sons de clavier, les accords joués au clavier sur tous les temps, un son de basse étouffé (*mute*) inspiré de celui de la bassiste Carole Kaye sur "Good Vibrations", un accompagnement dominé par les tambours de basse si typiques de la *touch* des Boys, peu de batterie. Dans l'album suivant (*Santa Barbara* 1992 ⁸⁹), un morceau porte le nom d'un album des Beach Boys (*Holland* 1973) et certains arrangements évoquent encore plus explicitement le son et les arrangements de ce disque. Puis, avec *Gideon Gaye* (1995), la fascination de O'Hagan pour les ouvrages de Brian Wilson s'affiche encore plus ouvertement. Les saillances typiquement wilsoniennes (ou inspirées de *Carl and the Passions-So Tough* -1972- et de *Holland*) envahissent l'orchestration : orgues des années soixante, accords tenus de vibraphone avec pédale de résonance et léger vibrato, trémolo sur les mélodies de guitares électriques, banjo, bruitages urbains. Aux emprunts orchestraux, s'ajoute un agencement inspiré de *Pet Sounds* et de la période psychédélique : morceaux instrumentaux placés entre des chansons, petites séquences glissées entre des plages plus longues, fades (*out* ou *in*) entre les morceaux, bruitages, rumeurs. Et pourtant... Si tout (grand) amateur reconnaît, presque instantanément, le cachet Beach Boys, la patte particulière de Sean est aussi là : une façon spécifique de jouer avec les répétitions, un style mélodique et harmonique singulier (substitutions d'accords tritoniques inspirées du jazz, marches harmoniques en quarte), des modulations audacieuses, une signature sonore (notes étirées jouées avec les violoncelles, boîtes à rythmes d'orgue des années soixante, utilisation récurrente des glissandi, dosage des instruments), des références évidentes à la techno et à la country, le timbre nasal de la voix de O'Hagan. Au final, ce qui retient l'attention de l'auditeur, c'est l'art de l'agencement d'O'Hagan, la façon dont il (ré) insère dans sa musique les "trucs" wilsoniens. Même s'il ne fait aucun doute qu'il les cite, il est néanmoins clair qu'il *les annexe*. De fait, *Gideon*

⁸⁸ Disque enregistré en 1966 mais jamais achevé. Les amateurs en connaissaient un peu la substance puisque, d'une part, quelques morceaux avaient figuré sur des disques des Beach Boys et, d'autre part, car des bootlegs des séances de 1966 circulaient. À la surprise générale, Brian Wilson a sorti, sous son nom, et en 2004, une version (splendide) de *Smile*.

⁸⁹ Une première version intitulée *Apricots* comprenait moins de morceaux que *Santa Barbara*.

Gaye, le disque le plus explicitement wilsonien de O'Hagan, est le premier album des High Llamas à obtenir un –relatif- succès commercial en UK, USA et au Japon. Il est plébiscité par la presse spécialisée et remarqué par de nombreux professionnels. Au fur et à mesure des albums qui vont suivre, O'Hagan est de plus en plus demandé comme arrangeur ou collaborateur (notamment avec Stereolab et les Boo Radleys) jusqu'à ce que les Beach Boys eux-mêmes le contactent et lui proposent de les produire (projet qui finalement ne verra jamais le jour). Loin d'être un clone de Wilson, O'Hagan a fait de sa passion un tremplin qui l'a révélé, à lui-même, et aux autres, jusqu'à devenir un arrangeur original que plus personne ne compare négativement à son modèle. Mettant ses pas dans ceux de ses ancêtres pop (Beach Boys, Left Banke, Free Design, Bob Lind, Shuggie Otis, Steely Dan, *l'easy listening* des fifties-sixties) et assurant fermement ses prises, il a emprunté un versant de la montagne que personne n'avait escaladé avant lui. D'ailleurs, de son "aveu" même, le style High Llamas est né avec "Edge of The Sun"⁹⁰ :

"Pourquoi donc Arlequin s'habille t-il de tissus mêlés, marquetés, chinés ou tigrés... ? D'avoir mimé tout le monde et ses maîtres, il en a pris les formes et les couleurs. L'épaisseur, en profondeur, de ses habits, et la mosaïque superficielle de son manteau donnent quelque idée de l'immense mémoire corporelle"

(Serres 2002, page 73)

En collectionnant les autres, nous nous fabriquons un tremplin pour devenir nous-mêmes.

c) La résistance des choses

Pour autant, dire que la reproduction mimétique n'est pas une simple répétition à l'identique ne constitue pas une explication complètement satisfaisante. Comment se fait-il que nous ne puissions pas imiter parfaitement nos modèles ? Qu'au pire nous soyons désignés comme des plagiaires et qu'au mieux nous devenions pleinement nous-mêmes ? Deux raisons, à vrai dire entrelacées, peuvent être avancées.

-Premièrement, nous sommes capable de tirer de nos imitations les composantes d'une (future) communication avec autrui (Mead 1934 pages 51 à 61). Selon Mead, ce point constituerait même la différence essentielle entre les animaux et les humains. Ainsi, le perroquet ne fait pas des bribes de paroles, qu'il *répète*, les éléments d'une conversation. Même si sa collection d'expressions est impressionnante, elle ne lui permet pas pour autant d'accéder au langage humain. De même, si un singe ou un chien sont assez habiles pour reproduire rapidement des actions données, il leur est difficile d'en faire les bases d'actions qualitativement différentes ; *ils n'imitent pas, mais répètent*.

⁹⁰ Ce point m'a été confirmé par O'Hagan lors de mon entretien avec lui en avril 2002 à Londres et lors de plusieurs autres conversations informelles.

Cette limitation est probablement due à un “défaut” de réflexivité, dont nous avons eu la démonstration avec la fable du physicien et des poulets et avec les propositions de Bateson (1977) et Goffman (1991) selon lesquelles il est difficile aux animaux de nuancer leurs *intentions* lors d’un échange. Les êtres humains auraient, eux, outre la possibilité d’envisager plusieurs solutions à un problème, la capacité de se fixer un dessin qui dépasse le cadre de leur investissement immédiat et, bien entendu, de signifier (à un interlocuteur) leurs intentions. Cette plasticité leur permet donc de saisir les “contours essentiels” d’un modèle. Les prises viennent alors enrichir un répertoire communicationnel et sont réinvesties dans d’autres contextes. Pour résumer ce premier point, on peut donc considérer que, chez les humains, l’imitation sert plus à s’approprier des prises qu’à les reproduire *stricto sensu*.

-Deuxièmement, les choses et les êtres que nous imitons nous opposent *une résistance fondamentale*, matérielle. Le fait que je m’identifie à une star de rock et l’imite ne signifie pas que je puisse *réellement* devenir cette star. En effet, mon corps me rappelle sans cesse qu’il est mon cadre de référence, l’endroit où je siège et dont je ne peux m’extraire complètement. Si nous pouvons effectivement nous mettre à la place des autres (i.e ressentir ce qu’ils ressentent, nous identifier à leurs souffrances ou à leurs joies, les imiter), nous ne pouvons pas sortir physiquement de notre corps et accaparer l’enveloppe et l’intégrité d’un-e autre⁹¹, ou alors c’est que la psychose nous guette. *Toute imitation est donc une traduction, une transposition, un déplacement*. L’adolescent qui imite dans sa chambre le style vocal, les inflexions et les postures de Robert Plant (chanteur de Led Zeppelin) ne pourra jamais avoir la même voix que son idole, au pire, il n’arrivera qu’à le “singer“. Je reviendrai longuement sur cet aspect dans la deuxième partie de ce travail. Hans Joas relève qu’il existe une relation étroite entre le fait de pouvoir s’identifier aux objets et de sentir leur irréductibilité :

“Dans nos rapports pratiques, nous attribuons aux objets une intériorité, c’est-à-dire un pouvoir de résistance inscrit en eux-mêmes, indépendamment de nous” (1999, page 193)

Le fait même de s’identifier à quelque chose ou quelqu’un est au moins autant lié à la proximité qu’à la différence. S’il en est ainsi c’est que le schéma corporel, dont la distinction entre corps et esprit est l’une des déclinaisons, fournit le modèle de cette (double) relation aux choses et aux personnes : attachement et irréductibilité, attraction et différence (Joas 1999 page 194, Mead 1934). *Les choses que nous imitons nous servent à assimiler d’autres choses, probablement parce que, leur entièreté ne nous étant pas accessible, nous ne pouvons en recueillir que des détails*. L’imitation consiste

⁹¹ Cette impossibilité d’une fusion totale est d’ailleurs un leitmotiv du romantisme. À contrario, lorsqu’un esprit s’empare “réellement” d’un autre, les récits basculent alors dans l’ensorcellement (l’Exorciste) ou la destruction (le Dabbouk). Dans les deux cas, il s’agit de la perte de son intégrité.

à transformer les prises en *informations* pour de futures actions. Rappelons nous, une fois encore, Susie. Celle-ci se sert du citron comme d'un modèle (général) pour appréhender d'autres formes et d'autres objets, et de plus, elle a la capacité d'en parler et d'y réfléchir. Cela revient à dire qu'elle considère les choses dans leurs relations. Avec Marcel Mauss et son célèbre texte (du moins du côté des sociologues), *les techniques du corps*, on voit alors que les notions d'éducation (dans le sens d'un apprentissage) et d'imitation se superposent :

“L'acte s'impose du dehors ; d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. *L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres.* C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Dans l'acte imitateur qui suit se trouvent tout l'élément psychologique et l'élément biologique.”

(1934 page 8, c'est moi qui souligne)

Une éducation où, comme dans tout apprentissage, fût-il académique, la dimension tacite a toute sa place (Polanyi 1965 et 1983, Green 2001).

d) Passivité versus action ?

Mais au fait, l'imitation est-elle exclusivement basée sur un mouvement ? Doit-on bouger son corps pour apprendre une activité ? La réponse des neurosciences est explosive.

“Giacomo Rizzolatti et son équipe à Parme ont identifié, en 1992, dans le cortex prémoteur du macaque, des neurones qui sont sélectivement activés, indifféremment, lorsque l'animal tend la main pour saisir des cacahuètes qu'on lui offre ou lorsqu'il est témoin de la même scène, avec un expérimentateur jouant le rôle qu'il jouait lui-même. Ces neurones constitueraient le lien primitif entre mon action et l'action de l'autre“ (Andler 2004, page 629)

Autrement dit la découverte des “neurones-miroirs” (c'est leur nom) démontre que *nous activons les mêmes fonctions cérébrales lorsque nous observons une action que lorsque nous l'effectuons !* Cela conduit à

“l'hypothèse d'un système “mimétique“ intervenant tant dans l'observation que l'exécution d'une action (au sens intentionnel du terme)” (ibidem, page 682)

Nous savions déjà que nous pouvions nous instruire, sans être explicitement en situation d'apprentissage mais pas que nous apprenions (potentiellement) un mouvement au repos ! Si l'apprentissage mimétique est autant cérébral qu'action (au sens d'un mouvement effectué), voilà qui incite à mettre radicalement en doute la figure, pourtant si communément acceptée, du consommateur passif de disques (et de “médiats”) et aussi bien, l'opposition récurrente entre

“l’attention“ et le “divertissement”. Si j’apprends autant quand j’observe le mangeur que lorsque je mange “pour de vrai”, alors, en matière de musique, *le spectateur apprend autant que l’instrumentiste*, l’amateur de disques entend autant que le spectateur du concert... Même l’auditeur “passif” n’apprend pas moins la guitare que l’adepte de l’air guitar. Grâce aux neurosciences et au macaque, la passivité et l’action se pacent (autrement dit elles se réconcilient). Ainsi, lorsque John Sloboda établit une différence qualitative entre la performance et l’écoute, basée sur l’absence d’activité physique, il est donc difficile de le suivre :

“La performance (*je conserve l’expression anglaise*) implique de produire une séquence de mouvements sonores, et la composition est liée à la réalisation d’une partition ou d’une autre sorte de communication comme un disque. En revanche, écouter de la musique est, dans nombre de situations, une chose passive. Quand je me rends à un concert de musique symphonique ou j’écoute un disque, il peut y avoir beaucoup d’activité mentale, mais il n’y a pas nécessairement beaucoup d’activité physique observable” (1985, page 151)

Il n’est, bien entendu, pas question de reprocher à Sloboda de n’avoir pas eu connaissance, en 1985, des résultats d’une expérience effectuée en 1992. Cependant, sa dissociation entre l’activité mentale et physique est néanmoins problématique. Lorsque j’assiste au concert d’une formation symphonique, il me faut fixer mon attention vers la scène, analyser sans cesse ce que je vois, me demander si j’aime ce que j’entends, comparer l’interprétation aux versions sur disques, parcourir du regard les différents pupitres de l’orchestre, me concentrer sur la gestique du chef, faire abstraction des spectateurs à mes côtés tout en veillant à ne pas les déranger, en bref tenir mon corps (donc mes sens) *et* mon esprit en alerte. Simultanément, la musique produit en moi des émotions, si j’aime ce qui se déroule sur la scène, je sens le plaisir m’envahir. Dans le cas contraire, je dois maîtriser mon indignation ou mon ennui, raisonner mon corps pour qu’il “reste en place“, tâcher de penser à autre chose jusqu’à la fin du concert, etc.... Je dois donc mobiliser de nombreuses ressources tant musculaires que cérébrales. Si, comme cela arrive de temps en temps à l’opéra, quelques spectateurs sifflent la direction musicale ou sont indignés par la scénographie, on y reconnaîtra, et à raison, la manifestation de l’*engagement* de tout spectateur. Grâce au macaque de Rizzolati, il nous est confirmé ce que nous savions déjà, à savoir qu’il n’est pas nécessaire de bouger beaucoup pour vivre une expérience intense. Et cette expérience que peut-elle être d’autre que corporelle ? *Le spectateur est donc, et à tous instants, investi dans l’évènement musical*. Son évaluation du concert est basée sur la *qualité somatique* de son expérience (Dewey 1958, Shusterman 1992, Leveratto 2000), c’est cela qu’il s’agirait de mesurer, plutôt que la frontière (problématique) entre la passivité et l’activité. En

réduisant l'activité à la production de mouvements ou à la réalisation de partitions ou disques (c'est-à-dire aux professionnels), Sloboda oublie que le "mental" participe de chaque mouvement et que chaque activité mentale est basée sur une mobilisation du corps. C'est ce même reproche que l'on peut adresser à Theodor Adorno lorsque, dans sa *Sociologie de la musique*, il bâtit une classification décomposée en sept idéal-types⁹². Le portrait qui suit est celui de "l'auditeur de divertissement", l'avant-dernier d'une liste d'idéaux classés dans l'ordre décroissant de leur mérite.

"[Sa] manière d'écoute spécifique est celle de la distraction et de la déconcentration, interrompue peut-être par de brusques instants d'attention et de reconnaissance ; cette structure d'écoute pourrait même être accessible à l'expérience de laboratoire ; *le program analyser* est l'instrument adapté à sa primitivité"
(1994, page 21)

Ce portrait peu flatteur est mis en rapport avec des médiums techniques "L'auditeur de divertissement ne pourra être décrit autrement que dans le contexte des mass média de la radio, du cinéma et de la télévision. Sa caractéristique psychologique est la faiblesse du moi" (ibidem, page 22)

Et exemplifié par une situation

"Le caractère de compromis ne pourrait pas se manifester de façon plus frappante que dans le comportement de celui qui travaille la radio allumée" (ibidem, page 21)⁹³

la conclusion est sans appel

"La comparaison avec l'état de dépendance s'impose."
(ibidem, page 20)

En somme, l'inaction de "l'auditeur de divertissement" en fait un toxicomane des médias. Pour préciser encore un peu mieux les choses, comparons ce portrait avec l'idéal-type *idéal* d'Adorno, l'expert.

"*L'expert* lui-même, comme premier type, pourrait être défini selon le critère d'une écoute parfaitement adéquate. Il serait l'auditeur pleinement conscient, auquel en principe rien n'échappe, et qui, en même temps, et à chaque instant, se rend à lui même raison de ce qui est entendu (...) Il est capable de saisir distinctement même l'intrication de ce qui est simultanément, c'est-à-dire l'harmonie et la polyphonie complexes" (ibidem, page 10)

"Ce type devrait aujourd'hui se limiter plus ou moins au cercle des musiciens professionnels, sans que ces derniers ne satisfassent tous ses critères" (ibidem, page 11)

En lisant cette dernière citation, on subodore que l'auditeur idéal ressemble fort à Adorno lui-même. Quoi qu'il en soit, intéressons nous à la définition de la compétence qui émerge de ces deux portraits.

⁹² Selon la célèbre catégorie de Max Weber

⁹³ C'est moi !

-Adorno nous dit que l'écoute des médias est synonyme de passivité, allant jusqu'à caractériser de façon psychologique "l'auditeur de divertissement" comme une personnalité faible. Il nous décrit son comportement comme relevant de la distraction, de la déconcentration et même de l'addiction⁹⁴. Toutefois, Adorno illustre la déficience de l'auditeur diverti par le fait qu'il travaille avec la radio allumée ! Comment peut-il être possible à celui que les médias (l'opium moderne du peuple) paralysent de se consacrer à deux activités en même temps ? Depuis quand les hypnotiseurs (fussent-ils des téléviseurs) obtiennent-ils des résultats sans que leurs proies les fixent ? Ne faut-il pas au moins regarder l'écran pour que celui-ci nous impose sa dictature ? Toute notre expérience quotidienne, corroborée par les recherches décrites ici, nous montre, au contraire, que nous sommes parfaitement capables d'effectuer plusieurs activités simultanément, y compris lorsqu'elles sont de nature différente. De plus, ce dernier point fait douter que "l'expert" soit en mesure de

"saisir distinctement même l'intrication de ce qui est simultanément, c'est-à-dire l'harmonie et la polyphonie complexes"

(ibidem page 10)

Comme je l'ai mentionné à maintes reprises, comprendre une totalité n'a *littéralement* aucun sens et saisir simultanément des événements du même ordre est extrêmement difficile. Au pire, "l'auditeur pleinement conscient" "auquel rien n'échappe" est un auditeur à *qui son cerveau donnerait l'illusion de tout entendre* mais pas plus. Au mieux, cet auditeur a-t-il la capacité de détecter des erreurs dans un paysage musical avec lequel il est familiarisé. L'idéal-type de l'expert d'Adorno n'est donc même pas un idéal à atteindre, c'est un vœu pieux.

-L'expert d'Adorno et l'auditeur actif de Sloboda ont des points communs. Leur activité (consciente) est opposée à la position passive des (simples) auditeurs ou des consommateurs de médias. Tous deux lisent "la musique" (c'est-à-dire qu'ils ont appris le solfège), produisent (ou analysent) des *scores* (partitions) ou des disques. En somme, le portrait robot de "l'actif" est celui du... professionnel. Adorno confirme d'ailleurs ce point lorsqu'il indique que seuls ceux-ci (et encore pas tous !) sont capables d'évaluer la qualité d'une musique. Étrange circularité où les spécialistes (experts) s'auto habilite...

La conception de la *transmission* qui émerge de ces analyses vaut également la peine d'être examinée. D'une part, nous avons vu que Sloboda définissait également l'activité par la performance (au sens d'une prestation scénique). D'autre part, nous avons constaté l'hostilité d'Adorno envers les médias, facteurs de passivité et même d'addiction. On comprend que, dans les deux acceptions, *une bonne communication entre les personnes est nécessairement liée au fait qu'un humain soit en face d'un*

⁹⁴ Au passage, on notera que la comparaison des médias, et particulièrement la télévision, avec la drogue est encore vivace de nos jours et notamment dans la vulgate du "spectacle vivant".

autre (là-dessus Sterne 2003). Malheureusement, cette croyance est erronée et (diraient les marxistes) a-historique. Il existe, en effet, un (sacré) précédent dans l'histoire qui s'appelle l'imprimerie et remonte au XVI^e siècle de notre ère :

“Après l'apparition de l'imprimerie, la transmission de l'information écrite est devenue beaucoup plus efficace (...) *Les sujets doués n'étaient plus obligés de s'asseoir aux pieds du maître pour apprendre une langue ou d'être versés dans une discipline savante. Ils pouvaient rapidement maîtriser un domaine du savoir*”

(Eisenstein 1991, page 52. C'est moi qui souligne)

Le livre, le médium de la renaissance et de la Révolution Scientifique, diffusé par le média “imprimerie”, a permis aux érudits de prendre leurs distances avec les doctrines dogmatiques que leurs enseignants leur enseignaient, des maîtres qui défendaient *mordicus* la transmission orale, n'écrivaient pas leurs théories, suivant en cela l'exemple de Socrate, et gardaient leurs manuscrits sous clé. Les “instructeurs muets” (l'expression est d'Elisabeth Eisenstein 1991) permirent aux nouveaux savants d'amorcer une réflexion critique sur le discours des “professionnels”. L'essor du savoir humaniste est donc à mettre au compte de la “reproduction mécanique” de l'écriture : l'imprimerie, une technique que ses détracteurs (et en tout premier lieu l'Église Catholique) présentaient comme un véritable poison, dangereux pour les profanes. *En se soustrayant à l'enseignement en face-à-face, les érudits et les imprimeurs mirent au point les bases de la méthode scientifique.* On le verra dans la partie consacrée aux techniques de reproduction sonore, les disques et les médias ont, quatre siècles plus tard, joué un rôle similaire. Comme on l'a déjà vu avec l'exemple de l'air guitar, les disques et les mass médias ont été, à l'égal des livres imprimés, les *instructeurs* des musicien-n-e-s et du public rock (Bennett 1980, Green 2001, Ribac 2005 b).

15) Musique [populaire] et performance(s)

When she smiled, she said it all

Steely Dan (chanson “Haitian divorce” dans l'album *The Royal Scam*-1976)

Avec l'exemple de la gestique gospel, nous avons constaté, *de visu*, le rôle déterminant du mouvement. Véritable structure signifiante, c'est par son intermédiaire que le corps d'un individu s'exprime et se joint au collectif. Cette mise en forme de l'expérience musicale est caractéristique de “l'idiome populaire” :

“ [il] s'exécute par le trémoussement des membres, mais non pas peut-être comme on se le figure : car certaines parties du corps signifient un discours tout entier, l'agitation par exemple d'un doigt, d'une main, d'une oreille, d'une lèvre, d'un bras, d'une joue, feront chacun en particulier une oraison ou une période ;

avec tous ses membres, d'autres ne servent qu'à désigner des mots, comme un pli sur le front, les divers frissonnements des muscles, les renversements des mains, les battements de pied, les contorsions de bras, de sorte que quand ils parlent (...) leurs membres accoutumés à gesticuler leurs conceptions se remuent si dru qu'il ne semble pas qu'un homme parle ; mais d'un corps qui tremble"

(Histoire comique par Monsieur Cyrano de Bergerac. Contenant les Etats & Empires de la Lune. Cité par Shaeffner 1998, pages 87-88)

C'est bien à une sorte de *langue des signes* que nous avons à faire :

"Devant pareille façon de s'exprimer, les musiciens diraient que le *corps instrument silencieux* se lit comme un page d'orchestre. L'écriture qu'on y déchiffre est disposée sur plusieurs parties et à chacun des registres se succèdent des signes correspondants à différentes valeurs de durée. D'où la possibilité d'une *polyrythmie figurée uniquement pour l'œil* "

(ibidem page 88, c'est moi qui souligne)

Joli retournement qui nous dit que si une partition est bien la réplique du mouvement corporel, la polyphonie des corps est elle aussi une véritable écriture que ceux et celles qui s'engagent dans l'événement musical savent déchiffrer. En voici un exemple en Afrique :

"Les battements de main de la foule, les mouvements des danseurs, les coups qu'ils donnent avec des fléaux sur la terre *font partie intégrante du tout*, qui combine mouvement, musique et autres sons en une seule unité. Les battements des mains, le son provoqué par les fléaux, *même les ondulations silencieuses* du corps du danseur ou de la danseuse sont ressenties comme un contre-rythme (*le terme contre-rythme signifie ici contrepoint*) ou un ensemble de contre-rythmes aussi important que tout ce que jouent les percussionnistes. "

(Collier 1981, page 11, c'est moi qui souligne)

Ce *dialogue* entre salle et scène, coordonné par le mouvement des corps et les différentes composantes de la pulsation a, bien entendu, de multiples formes et déclinaisons. Voici comment Jack Kerouac, dans son roman *On the road*, rend compte d'un set de Charlie Parker, à l'époque où le be-bop était encore un musique sur laquelle on dansait :

"Un tumulte de notes et le saxo piqua le *it* (*avoir le truc*) et tout le monde comprit qu'il l'avait piqué. Dean se prenait la tête à deux mains dans la foule et c'était une foule en délire. Ils étaient tous en train d'exciter le saxo à tenir le *it* et à le garder avec des cris et des yeux furibonds et, accroupi, il se relevait et de nouveaux fléchissait les cuisses avec son instrument, bouclant la boucle d'un cri limpide au-dessus de la mêlée. (...) Tout le monde se balançait et beuglait. Galatea et Marie, une bière à la main, étaient debout sur leurs chaises, trépignantes et bondissantes. (...) « Cramponne le *it*, mon pote ! » beugla un gars d'une voix de corne

de brume et il poussa un énorme rugissement que l'on dût entendre jusqu'à Sacramento" (1960, pages 279-280)

À de nombreuses reprises, le cinéma a souligné ce *dialogue* entre la salle et la scène dans les musiques populaires et notamment dans le rock. Dans des films aussi divers que *A Hard Day's Night* (1964), *Woodstock* (1970), *Wattstax* (1973), *Phantom of The Paradise* (1974), *The Blues Brothers* (1980) *Purple Rain* (1984), la caméra alterne systématiquement les plans sur les artistes et le public. Et que voit-on ? Des attitudes et des postures similaires de part et d'autre et un public qui exprime, *avec son corps*, ses émotions, commente (y compris négativement) l'action scénique, renvoie en permanence un *feedback* aux artistes⁹⁵.

Ce que l'on observe sur les scènes et au sein des audiences est donc du même ordre que ce que j'ai évoqué auparavant dans la sphère domestique. On est bien en présence, et ce malgré la diversité des esthétiques, d'une façon de procéder similaire. À chaque fois, les protagonistes ont mis leur corps en mouvement pour chercher à comprendre mémoriser et savourer la musique. Pour ce faire, ils ont dessiné des lignes dans leurs espaces respectifs, fixé des bornes spatiales pour prendre prise, chanté et frappé dans leurs mains. Ils ont mimé (air guitar), réécouté à satiété (pantomimes de bureau), répété pendant des heures sur une scène (le chœur gospel). L'imitation a été leur méthode et leur corps leur outil.

Nous sommes bien en présence de ce que Simon Frith appelle *une rhétorique du corps*, un langage "non textuel" (1996 page 204) ou George Herbert Mead une conversation gestuelle (1934, section 8 page 53). Le corps sert à la fois de propédeutique, de vocabulaire commun, de mnémotechnique et d'outil d'appréciation esthétique. Alors que la performance est, le plus souvent, assimilée à la prestation scénique des artistes, on voit que son acceptation doit être étendue à tous les protagonistes d'un monde musical, (*de la star à l'amateur*), à tous les lieux (*de la scène à la chambre*) et à toutes les phases de la passion musicale (*de l'apprentissage à la pratique*). Le fait de "performer" la musique consiste à faire sien un vocabulaire (particulier et général) et à le partager (transmettre) avec d'autres. La notion de performance pourrait donc être définie comme le "*pouvoir d'énoncer et de comprendre les phrases d'une langue donnée*"⁹⁶. Et la musique populaire aurait comme particularité de recourir à cette rhétorique de façon constante et préférentielle.

⁹⁵ Si l'on se rappelle la façon dont Bergman (1975) filme –magnifiquement– la *Flûte Enchantée* le contraste est frappant. En effet, sa caméra ne se tourne vers des spectateurs (attentifs et silencieux) que pendant l'ouverture de l'opéra de Mozart. Dès que les chanteurs rentrent en scène, l'objectif délaisse la salle et se concentre exclusivement sur le plateau et les chanteurs.

⁹⁶ *Grand dictionnaire terminologique de l'Office Québécois de la langue française*, disponible en ligne <http://www.dictionnaire.com/hachette>

16) Cognition-individu-société

a) Et la physiologie ?

Au moment de conclure cette première partie, on comprend qu'il n'existe pas de "cognition en soi". J'ai tenté de montrer, d'une part, que les êtres humains ne sont pas des récepteurs passifs d'informations, et, d'autre part, que le système cognitif déployait sans cesse des stratégies (y compris des illusions) pour dégager de l'intelligibilité et faciliter des décisions. Avec l'exemple du calendrier et de l'horloge, on a vu combien un certain rythme social- et les technologies qui lui donnent corps- façonnaient d'une façon spécifique les individus et les représentations qu'ils se faisaient d'eux-mêmes et du temps. L'exemple de la pulsation incorporée dans le gospel nous a, en outre, rappelé que la perception ne prend forme que pour autant qu'elle peut s'appuyer sur des "conventions collectives".

Divers exemples nous ont également montré que notre façon de percevoir les choses est déterminée (et nourrie) par ce que nous apprenons à (ou à ne pas) percevoir : un enfant sauvage ne régira pas à un coup de feu tiré près de lui, alors même que son tympan réagit à l'impact sonore. Il n'identifie pas ce bruit avec le danger mais guette les bruits d'insectes ou le bruissement des feuillages (Sterne 2003 page 12 et pages 343 à 348). De même, la sentinelle ne s'inquiète pas du reflet de la lune ou du chant des cigales dans la nuit, elle les inhibe. Lorsque ses supérieurs lui disent qu'elle doit être "en alerte", cela signifie qu'elle doit guetter ce qui pourrait *anormalement* faire sens. Si elle n'éliminait pas (machinalement) la plupart des événements, elle sauterait en l'air sans arrêt et s'épuiserait. La physiologie de l'oreille n'est donc rien sans le discernement, c'est-à-dire le développement perceptuel socialisé qui débute dès les premiers jours d'un nourrisson (Sacks 1996, page 190). L'apprentissage sensoriel consiste à se familiariser avec des conventions et des artefacts techniques que notre propre corps naturalise (routinise) et qui l'équipent. En d'autres termes, et qui ne plairont pas aux spécialistes du "cerveau" ; *la normalité physiologique est un leurre.*

Dans *Une anthropologue sur Mars* (1996), Oliver Sacks montre ainsi comment le développement de l'appareil cognitif des individus (ou si l'on préfère leur physiologie) dépend intimement des conditions dans lesquelles s'effectuent son développement. Un des chapitres du livre nous narre l'histoire de Virgil, pratiquement aveugle depuis sa naissance. Grâce à une opération chirurgicale, celui-ci retrouve la *fonctionnalité* de ses yeux. Or, ce miracle médical vire pourtant au cauchemar. Pourquoi ? Car Virgil est totalement inadapté à ce nouveau cadre sensoriel et ne discerne pas, même si techniquement ses yeux lui permettent, ce qu'il doit regarder. Ainsi, s'il aperçoit bien les différentes parties d'un chat, il ne saisit pas le chat comme une entité qui n'a, littéralement, aucun sens pour lui. Faute de routine, voir l'épuise. De la même façon que le contour des objets ne lui permet pas de les saisir, il

ne comprend pas non plus les notions d'espace ou de représentation. Ces concepts, n'étant pas associés à une fonction sensorielle, n'ont pas pour lui de signification réelle. In fine, Virgil préfère retourner dans l'obscurité pour retrouver *ses* sensations (c'est-à-dire la définition même de son intégrité) et le monde temporel dans lequel il sait se mouvoir. Narrée avec beaucoup d'humanité par Sacks, l'histoire de Virgil nous enseigne que pour percevoir il ne suffit pas d'avoir des yeux "en état de marche". *Voir suppose nécessairement d'avoir appris* (et principalement sans y penser) *à regarder*.

Dans le même livre, on rencontre Stephen, un enfant diagnostiqué autiste, doté d'un don d'observation tel qu'il est capable

"d'appréhender en quelques secondes des bâtiments ou des paysages urbains de la plus haute complexité, puis de les mémoriser dans leurs moindres détails -de s'en souvenir indéfiniment et, semblait-il, sans effort apparent" (1996 page 281)

Aidé par "sa prodigieuse mémoire visuelle" Stephen dessine sans discontinuer. "La subtilité de ses dessins, la maîtrise du trait et de la perspective" ébahissent son instituteur et son entourage.

"Mais les dons de Stephen ne se limitaient pas à la sphère de la visualité. *C'était aussi un très bon mime*, même avant qu'il ait su parler : possédant une excellente mémoire musicale, il pouvait chanter avec une grande précision toute chanson préalablement entendue : et il était capable enfin de copier tout mouvement à la perfection" (ibidem pages 281-282, c'est moi qui souligne)

Stephen a, en quelque sorte, compensé ses difficultés extrêmes à communiquer avec autrui par une grande acuité d'observation du monde, utilisant toutes les ressources de son corps à cet effet. Son appareil perceptif s'est redéployé et a développé des aptitudes inaccessibles aux "normaux" qui privilégient d'autres formes de langage, autrement dit une autre relation au monde. L'exemple de Stephen nous montre ainsi l'extrême plasticité de l'appareil cognitif, capable de se reconfigurer jusque dans les profondeurs du cortex. *Last but not least*, les dons de Stephen nous rappellent à quel point l'idée d'une normalité perceptuelle, et son corollaire la notion de handicap, doivent être repensées et problématisées. Le travail de Sacks nous incite également à la prudence devant la tendance de certaines disciplines à présenter "le cerveau" comme un acteur à part entière, en oubliant où et dans la tête de qui il se trouve.

b) L'histoire de techniques est aussi celle de la perception (et vice versa)

Bien entendu, ce qui est vrai pour les sens l'est aussi pour l'usage des objets techniques. Tout au long de notre existence, et en fonction de la société où nous évoluons, ceux-ci construisent notre perception. À la façon dont l'aveugle Virgil a fait de sa canne un outil d'orientation, les (nouvelles) techniques nous conduisent à assimiler (naturaliser) des

situations auparavant incongrues et partant à discerner les informations signifiantes des parasites. Par exemple, quand j'écoute un CD dans ma voiture, je perçois sans effort les détails dont j'ai besoin et j'ignore ceux qui pourraient nuire à l'acuité de ma conduite et/ou de mon écoute. Si besoin, je peux également oublier la musique et réagir à un danger sur la route. De même, lorsque la radio fonctionne dans une pièce, peu de gens supposent désormais que des revenants envahissent la maison. Le fait qu'une voix s'exprime, sans la présence d'un corps, est devenu parfaitement *vraisemblable*, alors que si l'on y réfléchit un peu cela ne va pas de soi. Si les auditeurs (trices) de radio parlent si souvent de la *présence* chaleureuse de la radio c'est bien parce qu'elle est devenue, à la façon des esprits des "sauvages", une véritable entité sociale (signifiantes). Fait confirmé par le fait que ceux qui croient aux esprits font parfaitement la différence entre la radio et les voix d'outre-tombe. Pour la plupart d'entre nous, la qualité et la texture du son, le timbre des voix, "l'habillage sonore", nous indiquent s'il s'agit (ou pas) de notre station de radio préférée. Nous avons donc stocké en nous un "programme de reconnaissance" de la radio (une sorte de *plug-in* mental) qui *médiatise* notre perception et lui donne des prises (là-dessus Tacchi 2003).

Bien sûr, pour en arriver à cette familiarité, il a fallu que s'accomplisse – au moins dans les premiers temps de la reproduction sonore – un certain travail de naturalisation. Roland Gelatt (1977), Jonathan Sterne (2003 et 2005) ont raconté comment, pour populariser son phonographe, Edison organisa des tournées visant à initier le public à la nouvelle invention. Lors de séances de démonstration organisées dans des théâtres, le public assistait à l'enregistrement en direct d'un extrait musical interprété par exemple par une chanteuse. Puis, un technicien jouait au public ce que le pavillon avait capté et le phonographe gravé sur un cylindre. Pour *reconnaître* la voix enregistrée de la cantatrice, il fallait tout d'abord que l'auditeur apprenne à la discerner au milieu des bruits parasites de la machine (le souffle énorme, les craquements et les variations de vitesse de l'appareil). D'autre part, "l'expérience" lui démontrait également que le phonographe diffusait bien (et sans trucage) ce que la chanteuse venait d'enregistrer quelques minutes auparavant devant lui ⁹⁷. Toutes ces procédures (notamment relayées par la presse et la publicité) visaient donc à apprendre aux auditeurs à *percevoir avec un phonographe*. Comme l'ont remarquablement compris Sterne (2003) et Maisonneuve (2001), cette fidélité était moins question de qualité sonore que conviction que l'appareil reproduisait *effectivement* devant le chien, la véritable "voix de son maître" ⁹⁸.

⁹⁷De son côté, Sophie Maisonneuve (2001 et 2002) a constaté le même type d'éducation –notamment par le biais des notices d'utilisation- du côté des premiers utilisateurs domestiques des phonographes.

⁹⁸ Au sujet de cette fameuse réclame, on oublie souvent que préciser que le chien écoute la voix de son maître *mort* et que l'appareil de reproduction et le chien sont installés sur le cercueil du défunt.

Cela étant, il faut rappeler qu'une fois socialisé, un principe technique n'a pas forcément besoin d'être enseigné formellement aux usagers chaque fois qu'il évolue. Pour confirmer ce point, on peut remarquer que depuis que l'usage du phonographe s'est répandu, il n'a pas été nécessaire de former explicitement les usagers aux innombrables techniques d'écoute et d'enregistrement qui se sont succédées depuis cent cinquante ans. Aussi loin que je me rappelle, personne ne m'a jamais expliqué précisément *comment* écouter la radio, je l'ai appris par mimétisme et sans jamais être en situation explicite d'apprentissage. Cette sorte d'effet de sédimentation se retrouve à l'échelle d'une société. Souvent même, l'initiation à une technique s'effectue par la manipulation répétée des objets *at home*. L'exemple contemporain de l'ordinateur et d'Internet – que nombre d'adolescent-e-s maîtrisent mieux que leurs parents ou leurs éducateurs- vient attester de la pertinence de ce constat.

De plus, on ne doit pas oublier que, pour une même technique, chaque individu dispose de marges considérables : n'étant pas tous identiques, nos usages diffèrent (de Certeau 1990, 1993). Si l'on s'en tient à l'écoute domestique, on sait que nombre de personnes supportent assez mal qu'une radio ronronne en permanence alors que pour d'autres ce *background* sonore est bienvenu, voire, facilite leur concentration. À l'identique, deux personnes sortant d'une salle de cinéma n'ont pas non plus vécu une expérience totalement similaire. Même si elles ont toutes les deux aimé le film, elles n'en rendront pas compte de la même façon, citeront spontanément des passages différents, n'accorderont pas leur préférence aux acteurs pour des raisons similaires. L'un-e sera durablement marqué-e par le film, l'autre l'oubliera rapidement, etc. À partir d'un même objet, et alors qu'elles sont toutes deux initiées au dispositif de la salle de cinéma et à ses conventions, l'expérience aura été vécue ensemble mais de façon relativement différente. Ce que l'on appelle leur *point de vue* se réfère justement à la façon singulière (i.e. située) dont chacune réagit et considère rétrospectivement le film. Pour affiner encore un peu plus ce développement sur la singularité de l'expérience, déplaçons nous dans un studio d'enregistrement où officient un ingénieur du son, un producteur et une formation musicale. Si l'on observe attentivement sur quoi chaque personne porte *précisément* son attention, on se rendra alors compte que, pour un même objet, chaque protagoniste perçoit (et réfléchit à) des composantes qui, bien souvent, "échappent" aux autres. L'ingénieur du son repère un léger bruit parasite dans un sample qu'il "nettoiera" à la pause, le guitariste regrette d'avoir omis une liaison entre deux notes, le batteur est attentif à la régularité du tempo etc. Avec cet exemple (emprunté à Porcello 2003), on voit que la perception d'un individu est, non seulement située, mais aussi fonction de la tâche spécifique qu'il (elle) a à accomplir. La dialectique entre la routine, la vigilance et l'alerte s'exerce selon des modalités sensiblement

différentes, alors même, que des personnes collaborent et interagissent autour d'un même objet et simultanément. Percevoir est donc également un acte singulier :

“Les processus perceptuels-cognitifs, tout en ayant un caractère physiologique, ont aussi une dimension personnelle –ce n'est pas un monde que l'on perçoit ou construit, mais *son propre monde-*, et ils aboutissent ou sont liés, à un ‘soi’ perceptuel qui est doté d'une volonté, d'une orientation et d'un style spécifique”

(Sacks 1996, page 201)

Autrement dit, la singularité des personnes ne s'exerce pas en dépit des équipements sensoriels ou techniques, tout au contraire elle se manifeste par ces médiums. Dans un même ordre d'idées, on peut donc définir la coopération comme la mise en commun d'une série de perceptions (relativement) différentes sur un même objet.

17 Tentative de synthèse

Pour conclure ce chapitre, je souhaite résumer ici les points axiaux qui s'y sont exprimés et que l'on retrouvera déclinés dans la suite de ce travail.

a) Discerner

Notre perception a comme caractéristique de faire de détails (des prises diraient d'aucuns) des éléments signifiants et de les associer. Cette “opération” (que l'on excuse le caractère un peu objectiviste de cette expression) consiste notamment à *dissocier* les détails qui (pour nous) font sens. Les bornes représentées sur la figure f sont les accroches qui donnent à ma perception sa substance matérielle, leur succession compose des représentations, autant de chemins à emprunter ou (pourquoi pas ?) éviter. L'idée d'une cognition située, prenant appui sur des éléments de l'environnement, exprime bien cette proposition (Kirsh 1990, 1995, 1997, Norman 1993, Conein et Jacopin 1993). Comme on l'a également vu avec la sentinelle, le repérage d'évènements parasites, qui perturbent la routine cognitive, permet (potentiellement) de reconfigurer notre perception d'une situation et/ou d'un objet. On pourrait fort bien décrire cette disposition –qui peut nous sauver la vie– sous les traits de *l'imagination*, capacité à dépasser une contrainte, et même à en faire une sorte de plate-forme sensorielle. De là, deux conséquences majeures. D'une part, l'unicité d'un objet (au sens générique du terme) peut être perçue à travers quelques uns de ses caractères. D'autre part, l'apprenti est (généralement) à même de faire sien un modèle justement parce que son imitation ne se réduit pas à un “pur” décalque. On touche là à la différence entre la répétition et l'imitation.

b) Réflexivité

L'exemple du physicien et des poule(t)s nous a aussi appris que *l'on renverse une situation "bloquée" par la mise en concurrence de plusieurs solutions alternatives et par un choix*. Et comme le rappelle Bateson, le langage est l'outil par excellence grâce auquel nous nous extirpons de l'emprise du temps réel. Toutefois, on ne saurait réduire la décision à une "simple" opération intellectuelle où des "purs" concepts nous renseigneraient sur la conduite à tenir.

D'abord, parce que notre appréhension du monde est très largement informelle, tacite, immergée dans le flux des événements où nous agissons sans nécessairement formuler les choses. Pour mémoire, on rappellera le rôle capital que joue l'émotion dans la compréhension que *"quelque chose cloche"* (Berthoz 2003). Ensuite, parce que même la pensée (rappelons nous des singes de Rizzolati) met bien en jeu tout le corps, elle représente un véritable investissement physique. Et finalement, car les parasites qui bouleversent l'ordonnancement des choses chahutent aussi nos chers concepts. C'est en introduisant le désordre dans la maison que les (bruits) parasites nous font prendre conscience d'autre chose et nous incitent à reconfigurer notre perception. Autrement dit, la réflexivité s'exerce sur un terrain où des êtres et des choses hétéroclites se télescopent et rentrent en relation. Dans ce processus, les parasites sont les artisans de l'imaginaire, les agents du changement (Michel Serres 1980). En définitive, on pourrait donc probablement définir le langage comme l'aptitude à produire virtuellement une dissemblance, une alternative.

c) La collection

Les exemples empruntés à Bessy et Chateauraynaud, à Yates et aux peintures de Giotto et Courbet nous indiquent également que notre perception du monde possède, selon la belle expression de Merleau-Ponty, une épaisseur historique. L'idée d'une collection, sorte de réservoir potentiel et en perpétuelle transformation, figure assez bien ce point. La collection est le résultat du tissage incessant entre les "dessins" du monde extérieur et ceux de notre propre intériorité, de notre corporeïté pensante. Comme nous l'ont montré le commissaire-priseur et mon tableau des concordances musicales, la collection nous sert de référent pour mobiliser des arguments et évaluer des choses durant une discussion (avec d'autres ou soi-même). Il est capital d'insister sur le fait que la collection n'est pas rangée dans des tiroirs cérébraux mais qu'elle est également stockée dans des *supports externes*. Notre corps trouve ainsi dans le monde extérieur des relais –matériels– pour y puiser des ressources, y déposer des traces et les partager.

d) Les supports

Je veux maintenant revenir sur les figures où j'ai représenté des mouvements ou des pulsations. Ces dessins m'ont servi à rendre patent

que le mouvement du corps dans l'espace donnait substance à ce que nous appelons la durée (et/ou le temps) et, par là, à représenter une pulsation. À partir de ce dernier exemple, j'ai montré que pour obtenir une durée équivalente entre chaque impact frappé (i.e une pulsation régulière), un-e percussionniste devait se représenter mentalement des bornes et les exprimer dans une gestique appropriée. J'ai donc utilisé une représentation pour rendre patent ce que Frith appelle *la rhétorique des corps*, le fait de donner une forme (*to perform*) à la musique dans l'espace. Cette opération de traduction a beau être élémentaire, elle n'en est pas moins fondamentale. Car, elle nous rappelle que les techniques de représentation de la musique (ne) sont (ni plus ni moins que) des transcriptions –extrêmement travaillées et dotées de leur propre dynamique– des mouvements du corps dans l'espace, que sur le modèle de la relation entre le fond et la figure où prend place le corps propre, elles permettent de faire apparaître des prises, *de fixer l'expérience corporelle, de la mémoriser et de la faire circuler*. Une bonne représentation figurée permet alors au corps non seulement de mémoriser des figures mais aussi dépasser ses propres limites, de progresser. Sous ce jour, la différence souvent affirmée entre le corps et les supports externes, autrement dit leur artificialité, ne tient guère. *On voit plutôt les liens qui unissent le (mouvement du) corps et sa représentation sur un support ; l'un réfléchissant l'autre et inversement*⁹⁹. De fait, si le "support externe" traduit le langage du corps dans l'espace et que le corps, de son côté, étend ses capacités grâce aux supports, c'est qu'un *système de traduction permet d'exprimer de plusieurs façons (et de conjuguer) une continuité entre les deux surfaces*. Telle pourrait être l'une des définitions (il y en a d'autres) de la technique : un espace de traduction entre le corps et les objets.

Ainsi, le physicien qui écrasait des poules en vélo, a utilisé les chiffres et des croquis pour représenter son expérience et a abouti à une courbe. Il a réfléchi à son problème grâce à un certain type d'outil cognitif. Le mot réfléchir signifiant ici que les équations et les formes géométriques synthétisent l'expérience du physicien et que la feuille de papier en est le support. Où voulais-je en venir ? Au fait qu'une technologie donne un ordonnancement à la discussion, qu'elle articule et décompose les différentes *saillances* d'un message adressé à soi et/ou à autrui¹⁰⁰. Elle ne s'impose pas aux humains "de l'extérieur" puisque justement –sans nier sa propre efficacité– elle a comme fondement le propre déploiement de l'activité humaine. Son organisation spécifique sert à représenter des types de musiques (ou des tas d'autres choses) spécifiques et à structurer le dialogue entre les protagonistes de ce même genre. Véritables "arts modernes de la mémoire", les supports enregistrés

⁹⁹ On ne s'étonnera pas de ce qu'une même chose (par exemple "le rythme") s'exprime de deux façons différentes puisque l'on a vu que cette même chose n'a de réalité pour nous que par des expressions particulières.

¹⁰⁰ En outre, les conjugaisons d'expressions technologiques différentes posent les bases de nouveaux styles.

servent à stocker les divers éléments du répertoire, que l'on pourrait fort bien appeler des collections, et à les rendre disponibles pour chacun-e-s. C'est dans et par ces dispositifs (c'est-à-dire tous les niveaux de spatialité) que s'exprime "la musique", c'est-à-dire sa perception (Hennion 1993, Foucault 1963)¹⁰¹. S'il est bien entendu que "l'art non textuel" (la fameuse rhétorique du corps de Frith) joue un rôle crucial dans toutes les cultures populaires, on doit aussi étudier de près *quel autres supports que les corps* interagissent dans tel et tel style.

e) Un dialogue généralisé entre des entités hybrides

À la lumière de ce qui vient d'être dit, la réflexivité trouve ici sa véritable substance, sa matérialité ; on ne saurait réduire celle-ci à des alternatives produites par le "cerveau" dans les laboratoires de psychologie ou de sciences cognitives, ni même à la capacité de s'exprimer de façon nuancée à propos d'une situation conflictuelle (Bateson 1977, Goffman 1974/1991). On ne saurait non plus concevoir de dialogue sur le modèle du seul face-à-face entre humains (le maître et l'élève ou Charlie Parker et son public lors d'un concert). Lorsqu'il s'agit d'évaluer un objet, un propos, une situation ou même une sensation, les (objets) techniques ne sont jamais loin. Dans le monde qui est le nôtre, ils sont même partout. La technologie est un des vecteurs par lequel un *feedback* nous informe et nous *permet* de décider, seul ou à plusieurs. La reproduction sonore joue le même rôle –et sans d'ailleurs les supprimer- que les livres à la Renaissance : un moniteur.

Par conséquent, étudier la musique populaire consiste notamment à étudier ses types spécifiques d'écriture (en débarrassant ce mot des liens trop exclusifs qu'il entretient avec le solfège) en détaillant les espaces spécifiques de représentation, de transmission et de discussion que l'on appelle rock, hip hop ou techno. Or, une des caractéristiques principales de ces musiques réside précisément dans la place centrale dévolue à la reproduction et à la manipulation du son. C'est précisément l'objet des deuxièmes et troisième parties de ce travail : examiner comment le *recording* a, simultanément, donné naissance à une série de cultures communes et –dans le même temps- encouragé l'expression singulière des individus. Pour ce faire, je vais examiner–autant par l'histoire que par l'ethnographie- de quelles façons ces modes de perception s'incarnent et se reconfigurent dans différents espaces de référence.

¹⁰¹ Le terme générique de musique n'indiquant évidemment pas ici qu'il n'existe qu'une sorte de (représentation de la) musique mais bien au contraire que chacune a besoin de dispositifs spécifiques pour se singulariser.

II Les instructeurs non humains

Ouverture

La deuxième partie de ce travail est principalement consacrée aux relations qu'entretiennent les auditeurs (trices) et musicien-n-e-s des musiques populaires avec le monde du *recording* : supports enregistrés, machines de reproduction sonore, techniques de numérisation. J'ai choisi d'appeler ces partenaires des *instructeurs non-humains*. L'expression s'inspire du terme "instructeurs silencieux" forgée par Elisabeth Eisenstein dans son livre *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (1991) et de l'expression "non humains" forgé par Bruno Latour que l'on retrouve par exemple dans *Nous n'avons jamais été modernes* (1991-1997) et qui désigne des entités autres que des personnes. Cette partie est divisée en deux sous-ensembles.

D'abord, l'exposé d'un certain nombre de prémisses historiques et sociologiques ayant trait aux supports qui, outre le corps humain, transportent la musique ; à savoir la partition et les outils de reproduction sonore. J'ai plus particulièrement mis l'accent sur certains effets –y compris imprévus- qu'ont induits les supports (et tous les mouvements qui les accompagnent) sur ce que l'on pourrait appeler l'écologie de la musique. Comme on le verra, les questions de l'imitation et de l'individuation sont amplement abordés, ainsi que les formes de *bifurcation* (Prigogine et Stengers 1979/1986), que les usagers ont inventé.

Après quoi, ce panorama est complété par une réflexion sur les caractéristiques du *recording* et les principes que l'on pourrait dégager de son mode d'organisation. En écho à la partie consacrée à la perception, on verra que la part dédiée au feedback est prépondérante dans ce "système" : comme si la réflexivité perceptuelle avait trouvé sa traduction matérielle dans les réseaux de câbles et de condensateurs. Après quoi, les deux plus récents courants musicaux, à savoir le hip hop et la techno, viendront prendre leur place dans la généalogie déclinée plus haut.

1 La partition

La notation musicale constitua un nouveau moyen de faire voyager la musique, ou plus exactement *sa représentation graphique*. Encodés sur le papier, les sons pouvaient (potentiellement) être reproduits et transportés à divers endroits de la planète et, qui plus est, simultanément. Pourvu qu'il (elle) fut capable de déchiffrer les symboles inscrits sur la portée, n'importe quel-l-e interprète pouvait alors se charger de l'exécution d'une œuvre. Complément idéal de la notation, l'imprimerie favorisa grandement la dissémination des œuvres et leur reproduction. Dégagés de la contrainte d'interpréter leurs propres travaux et des tournées harassantes, les compositeurs purent (espérer) vivre de leur musique *sans la jouer* (Frith 2001, pages 26 à 52). Cette délégation aux interprètes s'accompagna également de l'apparition de mandataires qui, eux non plus, n'avaient pas besoin de jouer pour gagner leur vie et consacraient leur temps à promouvoir leurs catalogues d'artistes : les éditeurs. Expression de ce mouvement de *normalisation*, les modes de jeux, les instruments de musique, les façons d'écouter la musique, la notation, la division du travail furent égalisés tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles (Harnoncourt 1985, Hennion 1993).

Si la partition permit aux éditeurs de conquérir des pays lointains, elle leur ouvrit aussi les portes des salons aristocratiques et bourgeois. Dès la fin du XVIII^e siècle, les pianos forte, véritables juke-boxes, résonnaient des derniers airs à la mode et (au moyen des fameuses "réductions") des symphonies des "maîtres". Grâce à l'ouverture de ce marché domestique (la musique de chambre), les éditeurs pouvaient espérer accroître la rentabilité de leurs investissements. Pour faciliter cette pénétration, ils comprirent qu'il leur était nécessaire de convaincre leurs clients potentiels de la pertinence de leurs catalogues. Pour ce faire, des experts, bien souvent engagés et rémunérés par ces derniers, s'attachèrent à désigner, d'une part, les "génies de la musique" et, d'autre part, les répertoires à négliger : la musicologie était née. L'établissement par les éditeurs de "versions de référence" contribua encore un peu plus à la standardisation de la musique (Honegger & Dufourcq 1976 Ier volume page 328, *Larousse de la Musique* Ier volume 1957, page 295).

Des justifications éthiques et esthétiques accompagnèrent cette nouvelle division du travail et de l'espace. Au XIX^e siècle, celles-ci s'exprimèrent notamment par l'emphase mise sur les "créateurs", par l'affirmation d'une différence irréductible entre l'art et l'industrie, entre le populaire et le savant (Moulin 1995). Amorcée au XVIII^e siècle, l'institution des "droits d'auteurs" (et de leur quasi équivalent le *copyright*) permis d'asseoir juridiquement le pouvoir des éditeurs et "esthétiquement" celui des compositeurs¹⁰². En s'acquittant d'une taxe -

¹⁰² À ce sujet, il faut rappeler que les premiers dispositifs juridiques de protection visaient à restreindre la diffusion libre d'écrits pouvant menacer le pouvoir politique ou encore à assurer le monopole des éditeurs sur les manuscrits qu'ils reproduisaient. (Frith & Marshall et. al 2004).

incluse dans le prix de vente- l'utilisateur reconnaissait (au moins tacitement) que la conception d'une œuvre et (surtout !) sa duplication méritaient une rémunération spécifique versée à *ceux qui prenaient l'initiative de proposer une musique au public*. De fait, la "modernité" et le marché scellèrent un pacte que l'on pourrait résumer ainsi :

-Proposer sans cesse de nouveaux produits aux consommateurs en arguant de leur aspect novateur

-Permettre à l'utilisateur de prendre connaissance de travaux artistiques dans l'espace public et/ou domestique à la condition, qu'outre d'acquitter un prix d'entrée, il ne puisse diffuser ce produit que d'une façon extrêmement restreinte ("copie privée"). Autrement dit, laisser aux éditeurs le monopole de la reproduction à grande échelle des œuvres¹⁰³.

Dans ce jeu, le "public" est très largement cantonné à l'observation et à l'anonymat. Figure sans visage, il participe à la discussion sur les œuvres (*live* ou dupliquées) en achetant ou pas ce qu'on lui propose et en applaudissant (ou pas) ce qui se déploie sur les scènes. Et ce sont les journalistes et les historiens de l'art, qui empruntent souvent aux scientifiques le style impersonnel, à qui l'on délègue le soin de représenter et conseiller le public (sur ce même face-à-face dans les sciences : Stengers 2006 page 15).

On le voit, *la partition imprimée contribua à la redéfinition de l'espace public et des compétences musicales*. Elle concourut à une plus grande mobilité de la musique et des musicien-n-e-s, à la mise en place d'un marché mondialisé, à la séparation entre amateurs et professionnels (par exemple ceux qui connaissaient le solfège et ceux qui ne le connaissaient pas), au développement des concerts publics et d'une écoute domestique et finalement à l'essor d'une vaste chaîne de coopération comprenant des personnes et des techniques. Ceux qui fustigent la "culture de masse" ou l'industrie culturelle et les médias oublient trop souvent que c'est d'abord la partition qui permit la duplication et la commercialisation de la musique, ce que l'on appelle aujourd'hui la globalisation. Cependant, à la fin du 19^e siècle, très exactement en 1877, une nouvelle innovation vint s'ajouter.

2 Le phonographe

Le phonographe, dont la paternité est attribuée à Edison, permit, à la fois, d'enregistrer et de reproduire des sons sur des *nouveaux supports*. Edison avait imaginé tout un tas usages possibles pour son appareil, notamment que celui-ci serve à transmettre des informations au sein des entreprises, mais c'est la musique qui trouva en son sein un nouveau

¹⁰³ Ce monopole est désormais mis à mal par la numérisation que l'industrie musicale -elle même éditrice- a imposé aux usagers à la fin des années quatre-vingt. Je renvoie à -"Les éditeurs ont perdu le monopole de la reproduction de musique à grande échelle" interview que j'ai donné à la revue *Musique Info Hebdo* (n° 443 Juillet 2007)

refuge (Gelatt 1977, Millard 1995, Sterne 2003). Pour employer le langage de l'acoustique, la traduction analogique des vibrations émises par des corps sonores s'ajouta aux deux autres moyens de stockage et de transport de la musique déjà existants : le corps des individus et l'encodage de valeurs sur un diagramme cartésien (la partition). Cela signifie que le phonographe devint une sorte de représentant *in vivo* de la musique, le médium par lequel les instrumentistes se faisaient entendre au-delà des concerts par les auditeurs. Ainsi "mise en boîte", la musique put circuler dans de nouveaux réseaux et territoires et ce d'autant plus facilement que même si la manipulation du phonographe nécessitait un apprentissage, sa prise en main était beaucoup plus rapide que l'acquisition du solfège (Maisonneuve 2001 et 2002, Sterne 2003 et Gelatt 1977).

Du côté de l'écoute, les transformations furent également notables. Grâce aux supports enregistrés, il n'était plus forcément obligatoire de se rendre dans une salle de concert pour savourer, un certain jour et à un certain endroit, une symphonie de Beethoven. Il fut également possible de découvrir la voix d'un artiste depuis longtemps disparu et de prendre connaissance d'enregistrements effectués dans de lointaines contrées. Avec le phonographe, la musique pouvait désormais venir à nous, être répétée à loisir et s'insérer dans nos propres collections, devenir un-e ami-e intime. En résumé, *la reproduction sonore permit aux auditeurs de s'arracher de la dictature du temps réel et à la musique (des autres) de pénétrer encore un peu plus l'espace domestique*. Partant, le public ce n'était plus seulement les gens qui se retrouvaient devant une scène de concert, un kiosque à musique ou une veillée, mais aussi *la communauté des auditeurs rassemblés autour des phonographes* et, bientôt, des radios (Hilliard et Keith 1997). Les disques puis les ondes devenaient des liens, les vecteurs de ce que l'on pourrait appeler des "assemblées du goût". On vérifiera d'ailleurs ce point dans l'enquête de terrain présentée plus loin. La reproduction sonore élargit l'espace commun, elle créa de nouveaux liens sociaux, elle intensifia la continuité entre le domestique (l'intime) et la sphère publique (le collectif), elle facilita la familiarité avec de nombreux répertoires et la réflexivité des usagers qui comparaient les versions. (Hennion 1993, Maisonneuve 2001, 2002).

Grâce à cette innovation majeure, de nouveaux publics pouvaient virtuellement être touchés et de nouveaux marchés conquis. Dans la continuité de l'édition musicale et de l'imprimerie, le phonographe (et tous ses continuateurs) intensifièrent la circulation de la musique, son universalisation. Par ailleurs, comme la partition avait encouragé la naissance de nouvelles procédures et compétences, le phonographe généra de nouveaux réseaux techniques et de compétences, et tout particulièrement le studio d'enregistrement.

3 La collecte (et la naissance de l'entité) du son

En effet, l'histoire du recording nous montre la constitution d'un espace spécifique où de nouvelles compétences durent s'inventer. On peut décrire ce mouvement comme un *détachement* (voire même un arrachement) vis-à-vis de l'espace scénique et/ou domestique. Auteur d'un livre remarquable sur les origines culturelles de la reproduction sonore, Jonathan Sterne affirme que, dès ses débuts, l'enregistrement fut un "art du studio" (2003 page 236). De la même manière que l'on cadre une photo, le recording consiste en effet à cibler un son, à l'isoler, à le disjoindre de son environnement, à le mesurer pour, *in fine*, l'inscrire (le graver) sur un support. Pour de telles chirurgies, il est nécessaire d'aménager un local silencieux et absorbant et doté des équipements *ad hoc* (capteurs, graveurs, instruments de mesure) et de spécialistes sachant les manipuler. Comme l'a parfaitement vu Sterne, le recording consiste à faire du son *un objet en soi* dans un espace spécifique : le studio (l'endroit où l'on étudie le son)¹⁰⁴.

Effectivement, l'archéologie des premiers temps du recording nous montre ses premiers pratiquant-e-s installer des phonographes dans des appartements ou des chambres d'hôtels et y convier des "enregistrant-e-s". C'est, par exemple, le cas de Gianni Bettini qui acquiert un phonographe à New York, en 1888. Il commence à enregistrer dans son appartement des ami-e-s artistes, notamment des chanteurs (euses) d'opéras et des acteurs (trices). Vers la fin de 1891, il fonde une petite société et utilise son Micro-Phonograph, un appareil qu'il a lui-même mis au point (Gelatt 1977, pages 73 à 82). C'est également dans la chambre d'un hôtel milanais, le 18 mars 1902, qu'Enrico Caruso enregistre dix arias d'opéra pour la Gramophone Company (Gelatt 1977, page 115) qui obtiennent un succès considérable sur lequel je reviendrai.

¹⁰⁴ On notera qu'en photographie argentique, les prises de vue d'intérieur s'effectuent aussi dans un *studio* et le développement dans un *laboratoire*.



Gianni Bettini posing beside his Micro-Phonograph in the Bettini studio, 110 Fifth Avenue, New York City.



Sarah Bernhardt recording a cylinder for Bettini in the same studio during the mid-1890s.

Figure 1 Enregistrer

[Le studio de Bettini et Sarah Bernhardt y enregistrant. On remarque l'absence de séparation entre la machine et la comédienne/ photos figurant dans Gelatt (1977)]

4 Se conformer au dispositif

Pour placer les enregistrants devant l'ouverture du pavillon des phonographes, on fabriqua des chaises hautes ou des plate-formes. Pour que les instrumentistes, perchés en hauteur, puissent regarder le chef d'orchestre, on conçut des systèmes de miroirs. Pour éviter de capter le bruit du moteur du phonographe, on installa des cloisons entre le phonographe et les artistes. Du côté de l'orchestration, des adaptations furent également nécessaires. On modifia ainsi des instruments "pour qu'ils passent mieux", comme ces violons équipés de pavillons amplificateurs, on réorchestra également les œuvres classiques (les contrebasses furent remplacées par des tubas...) et souvent le piano prit la place des ensembles instrumentaux. Il fallut attendre le début du XXe siècle pour que l'on commence à enregistrer des orchestres classiques au complet. Par ailleurs, la capacité des cylindres étant de très courte durée (un cylindre permettait d'écouter une minute trente à deux minutes de musique) les morceaux furent donc raccourcis et réécrits en fonction de cette contrainte (Gelatt 1977 pages 144 et 180).

"Placer les interprètes autour du pavillon était déjà, en soi, un art. Comme la superficie couverte par le pavillon était très réduite, certains instrumentistes devaient être placés plus près, de façon à ce qu'ils ne soient pas couverts par les instruments les plus puissants. Si la source sonore était placée trop loin du capteur, la baisse du niveau d'enregistrement devenait problématique...

(...) Les premiers ingénieurs du son (que l'on appelait les enregistreurs) établissaient leur balance et mixaient

l'enregistrement en déplaçant physiquement les interprètes dans la pièce afin de trouver la meilleure positions vis-à-vis du pavillon“ (Granata 1999, page 19)

Dans le premier chapitre, j'ai déjà évoqué le travail de persuasion qui fut nécessaire pour convaincre les auditeurs de la "naturalité" de la musique enregistrée. Il en fut de même pour les interprètes. L'optimisation des appareils d'enregistrement s'accompagna d'un véritable dressage des artistes, contraints de faire avec les contraintes inhérentes à ce nouveau dispositif. Il leur fallut se placer par rapport aux capteurs, monter sur des estrades, moduler l'émission du son en fonction de la capacité de réception des appareils ne pas bouger inutilement, effectuer des tests préalables, recommencer l'enregistrement autant de fois que nécessaire, et naturellement, ne pas s'interrompre pendant les prises (Gelatt 1977, pages 166-167, Jones 1992 pages 14 à 23, Granata 1999 page 19, Sterne 2003, Millard 1995).



Figure 2 Une formation musicale et un chanteur face au pavillon dans les studios Edison à New-York, entre 1905 et 1912 [source Granata (1999)].

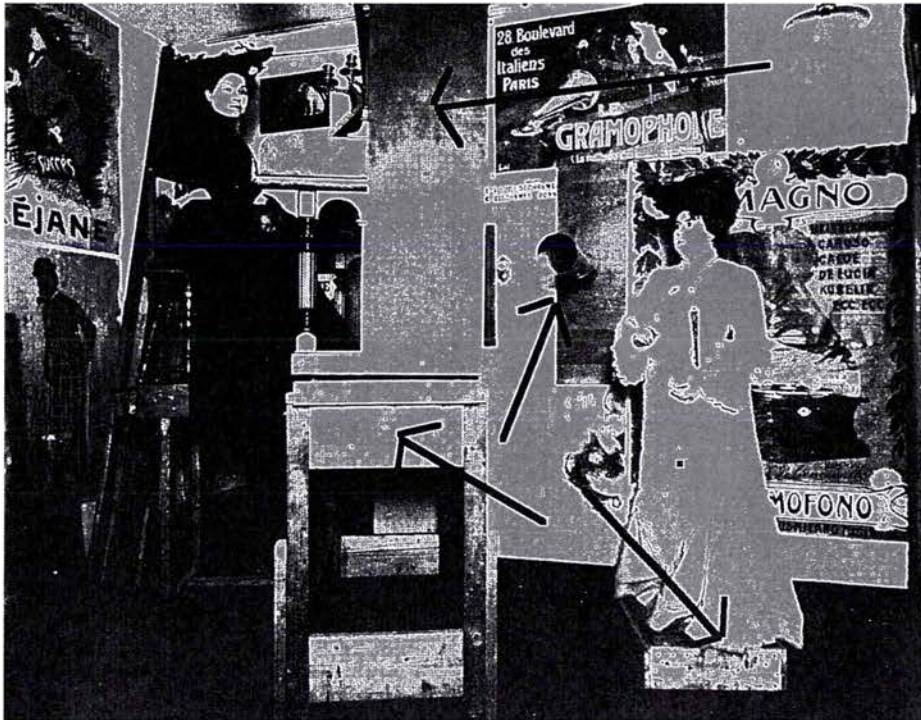


Figure 3 Un studio d'enregistrement des débuts du recording

[Les flèches désignent le cube sur lequel est installée la chanteuse, le piano (surélevé) l'estrade pour le piano et le pavillon (situé à droite de la chanteuse). Pour enregistrer, la chanteuse devra se tourner vers le pavillon. Derrière le mur se trouve le phonographe, relié au pavillon. On l'a isolé pour éviter d'enregistrer les bruits de la machine. De fait, le dispositif est déjà organisé en deux cabines (enregistrement et technique) étanches. Source Gelatt (1977)]

Gelatt rapporte le cas de cette cantatrice, Madame Calvé, qui ne pouvait s'empêcher de commenter ses performances pendant les prises et se condamnait ainsi, et avec elle le reste de l'équipe, à tout recommencer, puisque ses commentaires étaient inmanquablement gravés sur les cylindres. Il fallut également augmenter substantiellement le montant de son cachet pour qu'elle consente à pénétrer dans le bâtiment, où était installé le studio, parce qu'elle le jugeait indigne (Gelatt 1977 page 116-117). L'anecdote est de 1902, soit un quart de siècle après l'invention d'Edison. Rappelons qu'à la même époque, on ne savait pas dupliquer les cylindres et qu'il fallait enregistrer autant de fois une œuvre que le nombre d'exemplaires que l'on souhaitait vendre. De la même façon, qu'il fallut apprendre à (s')enregistrer, il fallut aussi s'initier à l'écoute des enregistrements. La restitution de leur voix enregistrée consterna bien des artistes et, aux alentours des années trente, des chanteurs(euses) professionnel-l-e-s refusaient encore de croire que c'est bien leur voix qui émanait des haut-parleurs des studios (Southall 1982, page 26)¹⁰⁵. On peut en partie expliquer ce désarroi par la physiologie de l'écoute. Une personne perçoit en effet sa voix non seulement grâce aux pavillons de son oreille externe (*ear trumpet*) mais

¹⁰⁵ Dans le *Château des Carpathes*, Jules Verne a ainsi décrit l'épouvante que pouvait causer au XIXe siècle "l'emprisonnement" de la voix d'une cantatrice dans une machine.

aussi à travers son oreille interne et les vibrations sonores que tout son corps perçoit. Il en découle que lorsque nous entendons notre voix enregistrée, la différence entre nos sensations et ce qui sort des haut-parleurs est (littéralement) sensible. On peut donc imaginer combien il sembla étrange à ces praticiens du corps, que sont les vocalistes, de ne pas retrouver des sensations qui constituaient leur technique même. Il leur fallait s'habituer à dialoguer avec eux-mêmes, à identifier un double qui les trahissait.

À la suite de ces récits (quelque peu cocasses), on pourrait imaginer qu'une fois la reproduction sonore implantée dans le paysage, les réticences disparaissent. Mais il n'en est rien ! Car, une fois que certains objets techniques étaient naturalisés par les auditeurs et les spécialistes, d'autres semblaient alors, et littéralement, inaudibles. Ainsi l'usage de microphones dans les studios et des pick-ups électriques *at home* se heurta à une vive résistance au milieu des années vingt. Pour Victor, compagnie concurrente de Bell ;

“L'enregistrement électrique évoquait trop la radio ; on y employait les microphones et les lampes (...) Ça ne sonnait pas comme un phonographe ” (Gelatt 1977, page 224)

Dans un même ordre d'idées, voici un extrait de l'éditorial de Compton Mackenzie dans la revue anglaise *The Gramophone*, en novembre 1925. Le journaliste y parle des premiers disques à microsillons

“L'exagération des sifflantes par la nouvelle méthode est abominable et il y a souvent une dureté qui rappelle les pires excès du passé. D'un point de vue impressionniste l'enregistrement des groupes de cordes est atroce” (ibidem, page 232)

Ces dénonciations virulentes nous enseignent que, contrairement à la conception historiciste, les changements technologiques ne sont pas nécessairement vécus par les usagers (y compris lorsqu'il s'agit de spécialistes) comme des avancées. Autrement dit, on trouve *fidèle* ce avec quoi on est familiarisé et non pas ce que l'industrie présente comme étant un “Progrès”. Pour que le public adopte une nouvelle technique, il faut qu'il y trouve une utilité qui le convainque, qu'un nombre significatif de personnes se l'approprie, qu'elles *discernent* ce qui vaut la peine d'être entendu. L'histoire des techniques de reproduction est d'ailleurs jalonnée par les échecs retentissants (et les succès inattendus) de systèmes de reproduction introduits par les fabricants au nom de la “qualité sonore”. S'il en est besoin, on rappellera les échecs du minidisc ou du DAT au tournant des années quatre-vingt. Pensés comme des compléments du CD et destinés à l'usage domestique, ces deux systèmes ont été boudés par le public. Si le minidisc est encore utilisé par les professionnels du théâtre, pour la diffusion de musiques de scène, le DAT (digital audio technology) a, lui, complètement disparu.

5 Que signifie reproduire ?

Les phonographes s'avérèrent aussi d'excellents outils "scientifiques". Dès la fin du XIXe siècle, des anthropologues américain-e-s se soucièrent de la conservation de la culture amérindienne, à leur avis menacée d'extinction.

Sterne cite ainsi Jesse Walter Fewkes et Mary Hemenway qui, vers 1889-1890, réalisèrent des enregistrements de musique et de discours auprès des peuples Passamaquoddy et Zuni. Il évoque également Alice Cunningham Fletcher et Frances Densmore qui établirent les bases de l'ethnomusicologie (2003 pages 315 à 323)¹⁰⁶. Pour enregistrer des cérémonies rituelles (par exemple la danse de la pluie) avec des phonographes, il fallut tout d'abord convaincre les interprètes de bien vouloir pénétrer dans un studio et de se prêter au jeu. Une fois cette première étape franchie, on leur demanda de cesser de danser afin que le bruit des pas et des costumes ne perturbe pas l'enregistrement, puis de se tenir bien en face des capteurs. Tout ce qui nuisait à la "réussite" de la prise de son fut inévitablement supprimé. Bien entendu, en transplantant dans un autre contexte la cérémonie, on changea également l'exécution d'autant que, comme dans la plupart des cultures orales, les chanteurs modifiaient sensiblement leurs interprétations à chaque nouvelle prise (Sterne 2003, p. 311 à 325). *Les conditions même du "sauvetage" transformèrent la performance* et partant la nature même du témoignage ou, pour le dire autrement, la conformité de la "restitution".

"La performance [des indiens] fut transformée afin d'être reproduite" (ibidem, page 320)¹⁰⁷

Avec cet exemple, on touche là à un point vraiment fondamental. L'enregistrement ne consiste pas à reproduire de l'existant mais à le retravailler dans l'espace isolé du studio. Transitant dans le réseau (mécanique ou électrique), ce qui est capté résulte du filtrage opéré par les pavillons puis de ce que ce même pavillon retranscrit de ce que le support a intégré. Plutôt que de concevoir ce circuit en terme de déperdition ou de sauvegarde, on doit plutôt s'intéresser à la façon dont l'ensemble du dispositif *raffine* ce qui est joué. Dans le studio, on *produit* un monde sonore bien plus que l'on ne reproduit et ce dès l'émission du son qui comme on vient de le voir est, elle-même, conditionnée par le dispositif. Si l'on peut effectivement comparer l'exécution d'un morceau avec son enregistrement en studio, on ne doit pas penser cette relation comme une sujétion mais comme les deux facettes d'un même objet. Du côté de l'enregistreur, le studio l'amène nécessairement à utiliser son corps autrement que s'il (elle) se produisait devant une audience ou chez soi. Il lui faut dialoguer avec des objets, des machines et des techniciens et non plus avec le public d'une performance, même si naturellement rien n'empêche l'interprète d'imaginer qu'il (elle) se

¹⁰⁶ Max Weber cite également Densmore dans la *Sociologie de la Musique* (1998, pages 61 et 63)

¹⁰⁷ Il en était de même lorsque, durant les années cinquante/soixante, on enregistrait des opéras, en "live". Pour reproduire les conditions d'un opéra, il fallait les modifier !

produit en scène et que le public est là. En somme, les disques sont comme les clichés photographiques, ni reflets, ni chimères. Comme l'a compris Sterne, *c'est la reproduction sonore qui a donné corps à l'idée qu'il pouvait exister un "original"*. Mieux, *c'est la reproduction sonore qui a amené les artistes à fixer les contours d'une œuvre, justement pour qu'elle se prête à sa "duplication"*.

Si l'on en revient aux enregistrements des ethnologues, il serait bien naïf de penser que seuls les "sauvages" (et leurs musiques) furent transformés par le nouveau médium. Les ethno(musico)logues furent aussi formatés par les phonographes. Tirant les leçons de leurs premiers enregistrements, ils utilisèrent le phonographe pour décomposer (et analyser) le son à la façon dont, quelques années auparavant, Muybridge et Marey l'avaient fait avec la photographie (Mannoni 1999)¹⁰⁸. Arrachée à l'immédiateté de l'écoute et de l'exécution, collectée, échantillonnée, répétée, comparée, étiquetée, la musique livra alors des secrets que personne auparavant n'avait pu saisir de cette façon et de si près. De plus, le cylindre enregistré se transforma *en archive* classée, répertoriée, consultable. Plus généralement, *le phonographe devint une sorte de mémoire vive de la musique* (autant dire du temps) et c'est par son intermédiaire que la "vérité" fût conservée. Comme l'a encore bien vu Sterne, ce souci de conservation s'inscrivait dans un souci général de documenter toutes les activités, corps humains compris. A la même époque où le phonographe fut inventé, on embaumait les corps des morts de la guerre de sécession (pour mieux pouvoir les transporter sur de grandes distances), on construisait des nécropoles géantes dans lesquelles on érigeait des monuments funéraires immenses, on ouvrait des musées remplis de momies et de pierres tombales, on fondait des conservatoires de musique. Confronté au sentiment que les temps modernes balayaient nécessairement tout, il fallait conserver ce qui de toute façon serait irrémédiablement détruit par le progrès (Latour 1991). En s'engageant dans cette transaction avec les machines, les ethnomusicologues, outre qu'ils jetaient les bases de leur discipline, recouraient à des méthodes que la chimie puis la médecine avaient contribué à élaborer : la mise sur registres et l'analyse des choses avec des machines.

6 Quand le papier contracte avec le cylindre

De fait, la partition et le phonographe (et leurs agents humains) ne tardèrent pas à faire alliance tant du point de vue juridique qu'économique. En ajoutant au droit d'exécution publique celui de la reproduction (mécanique), on facilita simultanément la métamorphose des éditeurs de papier musique en éditeurs de musique enregistrée et celle des compagnies discographiques en éditeurs. La musique classique s'accommoda fort bien de ce nouveau partenaire qui pouvait conforter

¹⁰⁸ Philip Glass est l'auteur d'un opéra *The Photographer* (1980) consacré à Eadweard Muybridge

son statut de *musique universelle*. Comme mentionné plus haut, un des premiers succès discographiques international (un *hit* dirait-on aujourd'hui) fut une interprétation par le ténor italien Caruso d'un air de Verdi. Pour Gelatt (1977), l'extraordinaire succès des enregistrements de Caruso est, outre son talent, sans doute lié au fait qu'il sut s'adapter aux contraintes de l'enregistrement¹⁰⁹.

L'exemple de Caruso a également la vertu de nous montrer que la fixation des œuvres sur un support donna également naissance à une généalogie de l'interprétation. Le disque augmenta considérablement la stature de tous les interprètes qui devinrent, pour le public, les représentant-e-s des œuvres (Hennion 1993, Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000, Maisonneuve 2002, Ribac 2004). Transporté *all over the world* par les supports et/ou les ondes, le corps de l'interprète - notamment celui des vocalistes- suscita de façon croissante l'admiration (et parfois même la folie) du public. À côté du buste sévère de Verdi érigé sur les places des villes italiennes, la photo de Caruso fit la une des journaux et vint se loger dans la poche de ses admirateurs (trices)¹¹⁰. Même mort et enterré, la voix du divin ténor continua de résonner dans l'espace commun : chaque nouvelle interprétation de Verdi fut évaluée à l'aune de celles que Caruso (puis d'autres) avaient fixé et pour apprécier la qualité des représentations à l'opéra on se référa également aux différentes versions enregistrées...¹¹¹ Notons d'ailleurs que les éditeurs firent, là encore, leur miel de cet entrelacement entre le domestique et l'évènement public puisque le concert leur permit de promouvoir des enregistrements et les enregistrements des partitions.

Loin de marginaliser les compositeurs classiques, les disques intensifièrent leur "gloire éternelle", ils la coulèrent dans la cire. Si la gloire de Beethoven s'est tant affermie c'est bien grâce aux innombrables versions enregistrées (servies par des interprètes) qui n'ont cessé de circuler de par le monde. Le "grand génie" était beaucoup moins "universel" aux temps où l'édition musicale faisait seulement sa promotion avec du papier musique et des concerts.

¹⁰⁹ Son premier contrat avec la société Victor fut signé en janvier 1904. On ne sait pas avec assurance si ses premiers enregistrements datent de 1900 ou 1901 (Gelatt 1977, pages 115 et 139 à 149)

¹¹⁰ L'auteur de ces lignes a passé son enfance avec des posters des Beatles accrochés aux murs de sa chambre.

¹¹¹ Je dois à George Brock-Nannestad de *Patent Tactics* au Danemark, grand spécialiste de l'enregistrement mécanique de m'avoir raconté que lorsque Luciano Pavarotti voulu se comparer à Caruso, il demanda à sa maison de disque d'être enregistré par un phonographe mécanique. Enregistrement que George Brock-Nannestad réalisa dans la maison du ténor en compagnie d'un pianiste et qui avait comme objectif de vérifier si -avec les mêmes moyens- Pavarotti dépassait effectivement Caruso.



Figure 4 Le ténor Caruso

7 Interprètes et supports ; de nouvelles alliances

Selon Howard Becker (1988), un monde de l'art peut notamment être défini par la façon dont les protagonistes de ce monde accordent (ou pas) de l'importance à certains acteurs au sein d'une chaîne de coopération. Utilisons cette grille pour mieux comprendre les spécificités des genres musicaux et la place qu'ils accordent aux supports.

Si dans le monde de la musique classique, le compositeur est présenté comme le maillon essentiel, celui par lequel tout débute, dans les musiques populaires, l'accent est plutôt mis sur le *performer*, celui (ou celle) qui se (re)présente en public en tant qu'individu particulier. Ainsi, dans le jazz, on prête généralement plus d'attention à la façon dont John Coltrane improvise sur les accords de "My favorite things" qu'au compositeur de cet air de Broadway¹¹². De même, l'attrait d'Elvis réside essentiellement dans sa *façon* de chanter, et même si certains de ses fans ont critiqué certains de ses choix de chansons, nul ne lui reproche cependant de ne pas en être l'auteur. Même si elle n'a pas été composée par lui, "All right mama" (1954) est, pour la plupart d'entre nous, une chanson d'Elvis, au sens où son interprétation est unique. Sur scène, on ne verra pas non plus (ou très rarement) un-e vocaliste de rock ou un-e instrumentiste de jazz fixer une partition (c'est-à-dire la "déléguée" du compositeur) comme un-e concertiste classique le fait, y compris lorsqu'il (elle) connaît par cœur l'œuvre qu'elle exécute. Les interprètes de musique populaire, eux, font généralement plutôt face au public ; c'est cet engagement spécifique qui donne sa substance à leur performance.

Si l'on met en rapport cette importance des performers dans les musiques populaires (jazz inclus) avec l'emphase sur les interprètes qui résulte de la fixation sur supports de la musique, on imagine aisément que les chanteurs (euses) d'opéra n'ont pas été les seul-e-s à bénéficier des techniques de reproduction sonore. Ainsi, les crooners constituent un bon exemple de la façon dont les médias et les outils de reproduction ont intensifié la place des performers de musiques populaires dans la société. Si l'on prend le cas de Frank Sinatra, on s'aperçoit que sa réputation s'est étendue au fur et à mesure qu'il incarnait des rôles au cinéma et fixait ses interprétations sur des disques. Alors qu'il avait commencé sa carrière en se produisant comme vocaliste dans des grands orchestres de jazz dirigés par des instrumentistes, "l'employé" d'un big-band est devenu *the voice*, un chanteur singulier. Loin d'être le résultat d'un simple effet mécanique

¹¹² Il n'aura pas échappé aux connaisseurs d'Howard Becker que dans ses *propos sur l'art* (1999), celui-ci s'intéresse pour l'essentiel aux standards de jazz à partir du travail des auteurs/compositeurs. Étonnant paradoxe pour un sociologue qui a fait de son expérience de pianiste de jazz (donc d'interprète) un élément de sa personnalité théorique et dont les efforts constants tendent à rendre visibles tous les acteurs d'un monde que de passer sous silence les interprétations.

et/ou de son simple talent (que personne ici ne discute), l'ascension de Sinatra résulte également de son aptitude à se saisir des (nouvelles) technologies et médias de son époque. Comme l'a montré Charles Granata (1999), il a toujours accordé une grande importance au travail de studio, s'entourant d'arrangeurs, d'instrumentistes et d'ingénieurs du son capables (et soucieux) d'innover. Son surnom (*the voice*) lui vient d'ailleurs, en grande partie, de sa capacité à pleinement exploiter les ressources du *microphone*, l'utilisant tantôt pour affermir sa voix, tantôt pour y chuchoter à l'oreille de l'auditeur. Conscient du rôle déterminant des disques dans le monde musical, il a d'ailleurs créé son propre label, *Reprise*, au début des années soixante. On se rappellera également qu'une scène du film *Le Parrain* nous montre Sinatra utiliser ses relais dans la mafia pour se faire engager à Hollywood¹¹³.

-Sinatra = disques + cinéma + travail de studio + microphone ?

-Oui en quelque sorte.

Dans un même ordre d'idées, dans sa biographie de Dean Martin, Nick Tosches (1992/2001a) a narré comment l'humour caustique et la *décontraction* de ce dernier dans ses shows radio ou de télévision avaient contribué à l'invention d'un "naturel médiatique". Nul doute que ce naturel résultait notamment de l'usage par Dean Martin du micro, micro qui lui permettait de se passer des techniques vocales d'avant l'électricité, lorsque les vocalistes devaient projeter leurs voix vers le public dans les music-halls comme dans les opéras (Reich 1974/1981).

On peut également rappeler qu'après le deuxième conflit mondial, Bing Crosby, autre crooner, a investi une partie importante de ses gains dans la société Ampex dont l'un des fleurons était le magnétophone (ramené d'Allemagne par l'armée américaine). Les bandes magnétiques lui ont alors permis de ne plus enregistrer en direct ses shows radio. Utilisant les ressources du montage et du mixage -on lui doit l'insertion de rires préenregistrés dans des sketches-, il a contribué à l'élaboration d'un vocabulaire radiophonique plus dynamique et plus fluide que, ni l'enregistrement sur cylindres, ni le direct ne rendaient possible. Il fut aussi l'un des pionniers de la télévision (Théberge 2001, pages 3 à 25, Giddins 2001)

S'il fallait donc résumer d'un mot l'apport des crooners, je reprendrais à Tosches l'idée de *décontraction* : élasticité et puissance du chant de Sinatra, désinvolture (voire cynisme) de Dean Martin, plasticité du flux des paroles et des images manipulées sur les magnétophones Ampex de Crosby. À partir de ces divers éléments, on peut tirer deux conclusions ;

- D'une part, que le fameux "naturel" des crooners a été soutenu par un déploiement, probablement sans précédent, d'innovations technologiques et d'appareillages.

¹¹³ Le film a été réalisé par Francis Ford Coppola en 1972.

- Que plus les techniques de reproduction sonore se sont imposées et plus les *performers* populaires sont devenus des *faiseurs de sons*. Autrement dit, l'individuation des interprètes a de plus en plus tendu à coïncider avec les innovations techniques. Cela revient à dire que la musique populaire a de plus en plus considéré l'enregistrement comme un outil de création. Il nous faut maintenant regarder comment l'industrie musicale a fait face à ces (r)évolutions

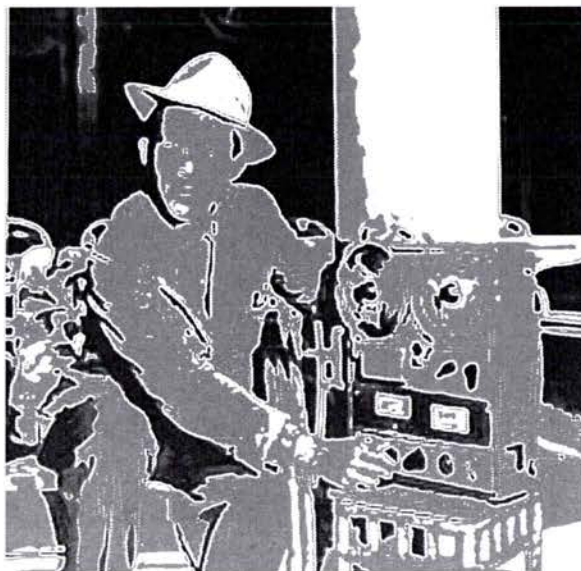


Figure 5 Bing Crosby et le magnétophone Ampex [source Granata (1999)]

8 Le producteur et la partition

Dans l'univers professionnel des années cinquante et du début des années soixante, aux États-Unis, ce sont les compagnies discographiques qui recrutent les artistes et décident quel répertoire ils enregistreront. Dans une telle configuration, l'interprète est engagé pour des raisons similaires à celles pour lesquelles on recrute un acteur à Hollywood. Un peu à la façon d'un musicien d'orchestre symphonique, comme un comédien doit être capable d'incarner un personnage, le vocaliste doit être à même d'interpréter le morceau que les producteurs ont choisi. À l'origine d'un projet, il y a un air, une chanson, en d'autres termes *une partition et des auteurs*. Si le processus d'enregistrement (de la prise de son au mixage en passant par les arrangements) est de plus en plus apprécié comme un facteur crucial de réussite, la méthode de travail consiste encore à *transformer de l'écriture en son*. Même lorsque les interprètes sont choisis en premier lieu ou libres de choisir les morceaux qu'ils (elles) interpréteront devant les micros, la méthodologie reste identique : trouver un air via un éditeur. Si, en matière de diffusion publique, les supports et les médias ont de plus en plus tendance à supplanter le papier musique, celui-ci demeure néanmoins à la base du système de production. Une des raisons de ce fait est que les compagnies peuvent ainsi tirer conjointement des revenus de la vente

des disques, des partitions et des droits d'édition (notamment le droit de reproduction phonographique) de leur catalogue.

1 JUNGLE CONCERTO—(Xavier Cugat) E. B. Marks Music Corporation (BMI) 2:30.
A new, throbbing instrumental with jazz flavoring, written by the maestro himself.

Figure 6 Ci-dessus, l'intérieur d'une pochette d'un disque de 1961 de Xavier Cugat, chef d'orchestre.

[Le titre du morceau est suivi du nom du compositeur, de l'éditeur, de la société qui administre les droits et du minutage. Celui-ci permet de calculer les droits de reproduction phonographiques. La hiérarchie des informations relatives au morceau indique bien comment fonctionne encore l'industrie musicale au tout début des années soixante]

C'est cette chaîne de production que l'on retrouve au *Brill Building*, "l'usine à tubes" américaine des années cinquante/soixante où des équipes d'auteurs-compositeurs produisent des chansons destinées à être enregistrées par des artistes sous contrat (Auclair 2000 *in* Assayas et. al pages 218 à 219, Gregory 1999 pages 159-160). La situation est également comparable dans des labels (de ce que l'on appellera bientôt *soul*) comme Motown ou Staxx : les interprètes y sont, pour l'essentiel, des vocalistes, solistes ou groupes vocaux (ex Diana Ross et les Supremes) qui chantent des morceaux écrits par des auteurs "maisons". Les vocalistes sont accompagné-e-s par des orchestres employés à plein temps (Lamaison 2000 *in* Assayas et. al pages 1231 à 1236, Guralnick 2003 et Brown 2003)¹¹⁴.

S'inspirant, là encore, du système hollywoodien, les compagnies discographiques délèguent au *producteur* le soin de cordonner la fabrication de la musique. C'est lui qui choisit les équipes artistiques (auteurs/compositeurs, arrangeurs, musiciens) et techniques (ingénieurs du son), sélectionne les chansons dans les catalogues et décide à quel-
l-
e artiste en confier l'interprétation. Il supervise aussi, le plus souvent, l'enregistrement et le mixage. Dans les petits labels locaux, le responsable du label cumule bien souvent les casquettes de directeur artistique, producteur délégué et ingénieur du son. Dès lors, on se s'étonnera pas de trouver de forts relents de paternalisme dans ce système. En voici un exemple avec la notice du disque de 1963 *A christmas gift for you, from Phil Spector* :

"Cet album a été produit seulement pour vous en pensant constamment à vous.(...) Il vient de moi pour vous, en formant les vœux que vous comprendrez et apprécierez cet effort de produire quelque chose de nouveau et différent pour Noël. Je suis très fier

¹¹⁴ C'est par exemple le cas de la célèbre section rythmique du studio *Muscle Shoals*, situé au nord de l'Alabama, et qui travaille pour la firme Fame. On se reportera également au film de Paul Justman *Standing in the shadow of Motown* (2002) consacré au Funk Brothers, la section rythmique du label de soul Motown

de mes artistes en ce moment et très reconnaissant d'avoir eu l'opportunité de l'exprimer comme d'avoir été capable de faire cet album (...)"

Le producteur Phil Spector parle de "ses" artistes (The Crystals, The Ronettes, Darlène Love, Bob B. Soxx and the Blue Jeans) à la façon dont le chef d'une maisonnée aristocratique parle de ses ouailles, enfants et valets, en bref de sa *domesticité*, le mot

"(...) [faisant] moins référence ici aux liens du sang qu'à l'appartenance à une même maison, comme territoire dans lequel s'inscrit la relation de dépendance domestique"

(Boltanski & Thèvenot 1991 page 116)

Comme le rapportent les histoires du rock, il n'est pas rare que Spector attribue à un groupe un titre enregistré par un autre ou qu'il interrompe brutalement la carrière d'un-e de "ses" artistes. On doit également remarquer qu'il lui arrive fréquemment de cosigner avec les auteurs/compositeurs, les titres qu'il produit. C'est d'ailleurs le cas pour *A christmas gift for you* qui est également édité et diffusé par la firme *Phil Spector Records*. D'une certaine façon, le Phil Spector de cette époque représente bien ce système où s'entremêlent le système familial et les méthodes tayloriennes, l'innovation technique et esthétique ("quelque chose de nouveau et différent pour Noël") et la hiérarchie issue du monde industriel.

Toutefois, on ne peut mettre la réputation (toujours vivace) de Phil Spector au seul compte de sa mégalomanie ou de son autoritarisme. Car, il incarne aussi l'essor d'une nouvelle façon de produire de la musique dans un studio. Son "mur du son" (obtenu par d'incessants re-recording), son usage intensif de la réverbération et des effets, sa façon de mixer les voix et de mettre en relief des détails de l'orchestration (ah les tambourins qui jouent *l'after beat* dans "I Will never need more than this" -1966- !), *tous ces éléments témoignent de l'entrée de l'art sonore dans la musique populaire* à l'intersection des années cinquante et soixante. Et cette nouvelle façon se traduit dans les hit-parades ! Les producteurs, Spector (avec "ses" groupes), George Morton (avec les Shangri-Las) ou encore Joe Meek (notamment avec John Leyton) inventent en effet des paysages sonores que les teenagers plébiscitent.

À partir de ce moment-là, le producteur commence à être apprécié par l'industrie musicale comme un (f)acteur essentiel, non seulement pour son rôle de coordinateur artistico-technique mais aussi par ses capacités à *anticiper* les attentes du public. Le Spector qui justifie son interprétation audacieuse des chants de Noël par le souci de donner quelque chose de plus au public, veille par ailleurs à ce que ces innovations restent *perceptibles* pour un large volant d'auditeurs. Il se met tantôt à la place des équipes de studio, tantôt à la place du public. Si l'on veut filer la métaphore mécanique, on dira que le producteur joue le même rôle qu'un échappement dans une horloge, il régule le système et optimise la relation entre les différentes pièces. Et, si l'industrie

musicale a fait appel au début des années cinquante à de jeunes producteurs comme Spector, Meek ou Morton c'est parce qu'il lui fallait trouver des intermédiaires capables de représenter la nouvelle culture sonore que les adolescents ont acquis avec les juke-boxes et la radio. Comme l'a compris Antoine Hennion (1981), le producteur est une sorte de médiateur à double face qui (se) représente le public dans le studio et se sert de sa sensibilité (et de son expérience) pour évaluer la pertinence des innovations mises en œuvre. Surtout, Hennion a bien montré que les discussions entre producteurs, techniciens et artistes dans les studios portent *essentiellement sur le matériau sonore* et non pas sur le fait de savoir "si ça va marcher". Ce dernier point est bien évidemment présent (et souvent explicité en tant que tel) mais ce qu'il est important de comprendre c'est que ce souci est médié par le façonnage sonore et les innovations techniques.

Finalement, le fait que Spector co-signe les titres de l'album de chants de Noël, mentionné plus haut, ne doit pas être interprété unilatéralement comme la manifestation de sa mégalomanie (évidente par ailleurs) ou même comme une simple stratégie d'enrichissement. On doit aussi comprendre cette signature comme la traduction de l'importance croissante des artifices sonores et du producteur dans la fabrication de la pop américaine au tournant des années cinquante. En somme, ce constat vient confirmer le rôle croissant des techniques du recording dans la fabrication de la musique populaire dont j'ai déjà parlé à propos de crooners.

Les notes de la pochette d'un disque de 1961 (figures 7, 9 et 9 reproduites dans la page suivante) nous montrent comment l'industrie musicale répond, en termes de fabrication et de présentation des disques, à l'intérêt croissant du public pour les techniques d'enregistrement.

VIVA

XAVIER
CUGAT
and his orchestra

Cugat!

THE SOUNDS AND THE SONGS

SIDE 1

1 JUNGLE CONCERTO—(Xavier Cugat) E. B. Marks Music Corporation (BMI) 2:30. A new, throbbing instrumental with jazz flavoring, written by the maestro himself.

A liquid flute (left) introduces the first brief theme. Cowbell, bongos and the snap of the guija create a rhythmic framework as the trumpets (right) echo the first theme. The string choir (right) presents the second theme while the reeds (left) restate the first theme. The flute (left), punctuated by the marimba (right), scootums for the free-flowing "monuno," the improvisational segment of Latin tunes. High-register trombones (right), accompanied by a rattling cowbell, and then the trumpets press the piece to a climax. The build-up takes us back to the first motif and the soft, liquid flute (left), as the low-voiced saxes in unison (also left) restate the basic rhythm of the work.

2 THE PEANUT VENDOR (El Manisero)—(Moises Simons, L. Wolfe Gilbert & Marian Smashing) E. B. Marks Music (BMI) 2:28. Generally regarded as the grand-daddy of Latin American hits, THE PEANUT VENDOR caught the fancy of Americans in 1931 when it launched the rumba craze in this country.

After the introductory low guitar figure, three elements are at play in this intriguing arrangement: the well-known rhythmic "vamp" first heard on the marimba (right); the whistling peanut-roaster sound, first heard on the strings (right); and the short, melodic figure, first heard on the piccolo and flute (left). Piercing bells and piccolos (left) pick up the melody as the marimba and strings (right) punctuate with the rhythmic vamp and the whistling peanut-roaster. The reed section, led by the alto (left), picks up the "vamp" to punctuation by the marimba and xylophone, as the melody is taken up by the trumpets (right). The reeds (left) continue the rhythm figure, as the trumpets, followed by the entire brass ensemble (right), restate the melody. We return to the opening of the record as the flute of the whistling roaster sound on strings intimates that the peanut vendor has moved on.

3 ISLE OF CAPRI—(Will Grass & Jimmy Kennedy) T. B. Harms Company (ASCAP) 2:25. Imported from abroad in 1934, a year when Americans seemed to fancy foreign songs, ISLE OF CAPRI was a ballad hit in England before it became an American standard.

After the introductory back-and-forth figure between the guitars (left) and the trombones (right), the entire first chorus of this moderate cha-cha-cha version is played by the piccolo and xylophone (left). "The release" or "bridge" of the first chorus is "answered" by the reed section (left), alternating with the trombones (right). A back and forth interlude between the guitars (left) and the trombones (right) leads to the second chorus. This is taken up by the trumpet section (right) as the rhythm figure passes underneath from left to right to a growing, low pedal-point trombone (right). After "the release," played by deep-throated unison saxes (left), the brass (right) take the song on. The introductory rhythm figure is passed back and forth from the bass guitar (left) to the trombone (right) as the xylophone and piccolos (left) tell you a final "cha-cha-cha."

4 TROPICAL MERENGUE (Amanecer Tropical)—(Rafael Muñoz, Don Marsh & Lawrence Elow) E. B. Marks Music (BMI) 2:34. A dance with a limping step, the merengue apparently was devised by the Dominicans not to embarrass a returning war hero whose wounds left him with a stiff leg. In the middle fifties, this lively dance was brought into this country by Americans returning from Caribbean holidays. TROPICAL MERENGUE, originally introduced by Percy Faith, is the best known of this genre of dance song.

The Cugat treatment opens with a brief rhythm figure—it sounds like "Charleston"—which is passed from marimba (left) with a glissando to marimba (right). The same figure is used as punctuation and to modulate from chorus to chorus. The bright melody comes in with the full ensemble, dominated by the trumpets (right), and is passed to the trombones (right), who give it a jazz feeling. The trumpets (right) offer the rhythmic "release" to guitar punctuation. The second chorus opens engagingly with the sound of pizzicato strings and xylophone (right). Piccolos and bells (left) deal whimsically with the melody while a barking trombone (right) presents the rhythmic "release." The final chorus is handled first by a blaring brass ensemble (right), with counter figures by unison saxes (left), then by unison trombones (right) and saxes (left). Happy brass (right) terminate the piece with the rhythmic "release." The maracas or shakers are heard throughout.

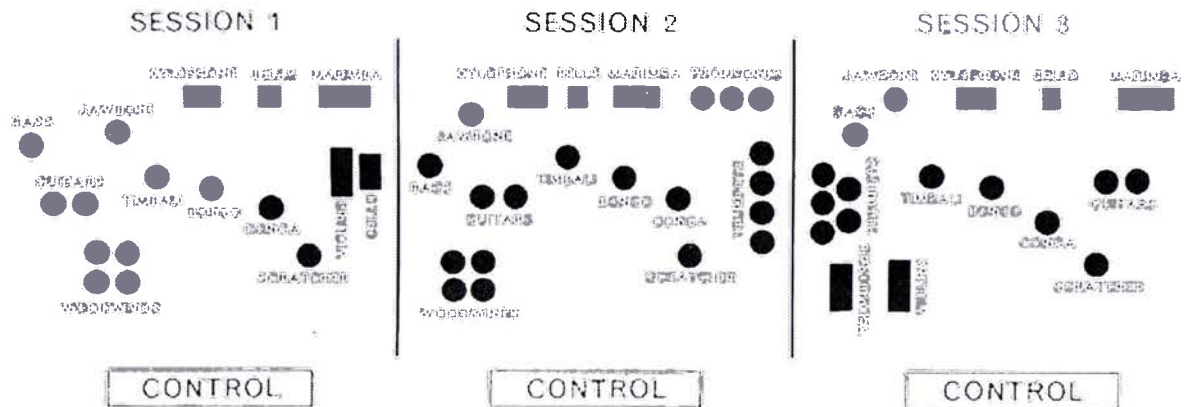
5 NIGHTINGALE—(Xavier Cugat, George Rosner & Fred Wise) E. B. Marks Music (BMI) 2:31. Introduced in 1942 by Cugat, who wrote the haunting melody with George Rosner, NIGHTINGALE is treated as a slow cha-cha-cha.

Bongos (left and right), abetted by marimba and guija punctuation, create a rhythmic frame for the introduction of the sustained melody by the string choir (right). Unison cello (left) double the melody. The saxophones (left) offer the release to a cascading violin figure (right). A low guitar (left), punctuated by a triplet figure on the xylophone (right) and marimba (left), completes the first chorus. The entire string choir picks up the melody as the French horn (left) plays a countermelody. An alto flute (right) takes up the haunting theme as the cha-cha-cha rhythm is passed from the guitar and marimba (left) to the strings and xylophone (right). The entire string choir in unison plays the moody opening phrase, as a roll on the bongos (left) and a fluttering flute (right) "tag" the selection.

Figure 7 La pochette intérieure d'un disque 33 tours de l'orchestre de Xavier Cugat en 1961.

[Le déroulement de chaque morceau est minutieusement décrit, non seulement en termes d'orchestration mais aussi de positionnement des instruments dans l'image stéréophonique]

ARRANGEMENT OF ORCHESTRA



HI-Information—This album was recorded during three different sessions spread over three days. Instrumentation in the first session consisted of eight violins, four cello, four woodwinds, two guitars, bass, five percussions, French horn; second session, five trumpets, three trombones, four woodwinds, two guitars, bass, five percussions; third session, five trumpets, three trombones, four woodwinds, six violins, two guitars, bass and five percussions.

This album was recorded both monaurally and in stereo at the fins Recording Studio, New York City. The violins were recorded through Telefunken-U-47's as were the woodwinds, the saxophones, marimba, and xylophone. The trumpets, trombones, cello and guitar through RCA 44BX's; with bongo, timbal, conga and bass, BK-5. This session was recorded on an Ampex 300 for the monaural and the Ampex 350-2 for the stereo at 15 inches per second.

HAL MOONEY

Mercury Recording Director



This is a true stereophonic disc record recorded in accordance with standards developed by the Recording Industry Association of America, Inc.

Figure 8 En haut, un schéma décrit la disposition des groupes instrumentaux et de la control room (cabine technique) lors des sessions d'enregistrement. En dessous, on trouve la liste des instruments, des micros et des magnétophones. On remarque qu'il est précisé quel type de micro on emploie pour tel ou tel instrument. La notice est signée du directeur de l'enregistrement du label (Mercury) et un texte certifie que le disque a été réalisé selon des normes techniques conformes à celles de l'industrie du disque américaine.

LATIN PERCUSSION INSTRUMENTS

MARACAS (Shakers)—Small gourds, filled with seeds, to which handles are attached. One occasionally has a slightly lower sound (it is larger) than the other. It is held in the right hand while the higher-pitched one is shaken by the left. The characteristic sound of the maracas may be heard throughout *Tropical Merengue*.

QUIJA—Literally a donkey's jawbone, it is held in the left hand where the donkey's front teeth would be and 'played' by being struck with the right fist near the top of the open end. The blow forces one side of the jaw against the other, producing a sound like the snapping of a strap or a whip. It is usually employed to accent the fourth beat, as in *Jungle Concerto* and *Perfidia*.

BONGOS—Two miniature drums, one slightly larger than the other, with open bottoms. Joined together, they are 'tuned' so that one sounds slightly lower than the other. Their characteristic sound, to be heard in *Jungle Drums* and *Polkaena*, is produced when the two drum heads are struck consecutively with the fingers.

GUIRO—A large dried gourd. It has ribbed cuts along its convex surface and holes along the side. Its characteristic sound, made by scraping a hard stick over the ribbed surface, may be heard in the opening section of *Siboney*.

CABAZA—A large dried calabash with a net of loosa beads strung around its surface. Held by its stem in the right hand, the head of the calabash rests on the palm of the left. Its characteristic sound is made by half-rotating the head with a twisting movement of the wrists. It is heard mostly in sambas, where the third beat of four is generally accented.

Figure 9 C'est le même souci d'information sur le son que l'on retrouve ci-dessus dans la description des instruments de percussions "exotiques" et sur la façon dont les instrumentistes les manipulent.

Quelles conclusions tirer de ces nouveaux indices ?

Avec la généralisation de supports dans l'espace public et domestique, le recording (de la prise du son à la production en passant par la technique d'écoute domestique) est de plus en plus apprécié *en tant que tel*. Résultat, le son devient tendanciellement une composante explicite du goût musical, un outil d'évaluation des interprètes et des styles et, bien sûr, l'objet de multiples controverses. Pour un auditeur, la différence entre Elvis et (son héros) Dean Martin se joue aussi sur le terrain sonore. Si, comme Dean Martin, Elvis interprète des chansons écrites par d'autres, si comme Dean, son talent bénéficie de l'internationalisation des supports et des médias, si comme Dino, le King tourne des films à Hollywood et se produit dans des grands hôtels à Las Vegas, il n'en reste pas moins que *Presley n'utilise pas le micro de la même façon qu'un crooner, pas plus que son orchestre ne sonne comme un grand orchestre de jazz*. Dans les disques ou les concerts de Dean Martin, on n'utilise pas cette réverb ping-pong qui dit à l'auditeur « tu es en train d'écouter du rock'n'roll ». Dans les disques de Presley et de rock'n'roll, le "naturel" est désormais légèrement saturé *et apprécié comme tel par les auditeurs*. La qualité d'interprétation d'un chanteur ou d'un musicien de rock est "ontologiquement" liée à sa façon de maîtriser le signal électrique. Pour résumer ce point, je dirais que la place des artifices sonores participe de façon croissante à la définition même des styles et donc des goûts.

9 Une nouvelle instruction publique (en privé)



Figure 10 le Dansette

Figure 11 le Teppaz

a) La danse des pick-ups

C'est dans cette nouvelle configuration que s'inscrit l'arrivée du rock'n'roll américain en Grande-Bretagne, dans la deuxième moitié des années cinquante. Grâce à la radio, au cinéma, à la télévision, à la presse écrite, aux soldats américains basés en Grande-Bretagne et aux magasins de disques, les chansons d'Elvis et des autres rockers firent irruption dans l'espace public. Découvrant ces nouveaux répertoires, les adolescents britanniques s'identifièrent avec ces jeunes performers (à peine plus âgés qu'eux) qui jouaient une musique jusqu'alors inconnue. Lorsque l'on présente le rock'n'roll comme une sorte de colonisation de l'Europe, on oublie trop souvent que le rock permit la découverte de nouveaux territoires, géographiques autant qu'émotionnels, en somme ce que les institutions culturelles appellent de nos jours "s'ouvrir à autre chose".

Cette rencontre entre le rock et les adolescent-e-s fut d'autant plus marquante qu'elle s'accompagna d'une innovation technique qui elle aussi (et ce n'est pas toujours le cas) *trouva son public*. Dans la Grande-Bretagne de la fin des années cinquante, le *Dansette* de la firme Decca, un appareil bon marché, portable et aisément manipulable, permit aux adolescent-e-s de s'émanciper des parents et des lourds gramophones disposés dans les salons¹¹⁵. Grâce à la souplesse des "pick-ups" et à la maniabilité des disques vinyles, les mordus de rock américain (comme Paul McCartney ou Brian Jones) purent écouter "en boucle" leurs idoles dans leurs chambres, ralentir la vitesse des platines pour décortiquer les passages difficiles et *imiter* les disques qu'ils adoraient. Les amateurs de rock firent des supports enregistrés des auxiliaires irremplaçables de la culture populaire : *moniteurs* les guidant et les corrigeant lors de leurs premiers pas avec un instrument, *bibles sonores* pour s'initier au vocabulaire d'un genre musical, *accompagnateurs* fiables et précis, disponibles à tous moments de la journée (quel rêve de

¹¹⁵ Je remercie Simon Frith pour son témoignage à ce sujet. Le même phénomène se reproduisit en France avec les électrophones Philips et les fameux Teppaz. À ce sujet : Touché (1998)

pouvoir jouer tout le week-end avec Chuck Berry en personne et d'être accompagné par ses musiciens !). Une (partie significative de cette) génération s'initia donc à la musique avec des *instructeurs non-humains* et sans fréquenter une école spécialisée. Et comme on le sait, plus qu'un simple bâtiment, une école c'est aussi un cursus, des méthodes de transmission, des vocabulaires spécifiques et, bien entendu, des enseignants. Il y eut bien des "professeurs" de rock, mais ceux-ci se répartissaient équitablement entre machines, disques et personnes (proches, pairs, groupes rock, artistes observés dans des concerts ou des films, émissions de radio). Le jazz avait déjà fait des disques le répertoire des répertoires, les modèles sonores que l'on repiquait (pour bientôt donner de nouvelles pouces), l'alliance du rock et des électrophones accentua encore un peu plus l'intimité entre la culture populaire et le monde phonographique, celui des objets comme celui des répertoires.

Je viens d'insister sur le fait que les répertoires avaient été domestiqués dans la chambre mais la "nouvelle musique de chambre" ne tarda pas à se retransporter dans (et à reconfigurer) l'espace public. Les disques de rock'n roll constituèrent *des plates-formes de sociabilité*, autour desquels les (très nombreux) fans de rock –pratiquant un instrument ou pas– s'assemblaient. Dans le sillage du rock, de nombreuses formes originales "d'être ensemble" (salles de concerts, lieux de danse, lieux de répétitions, réseaux de fans, groupes de rock...) et de compétences (nouveaux métiers liés au son, érudition rock, presse musicale, fanzines, studios, labels, magasins de disques) émergèrent. Une composante majeure de cette mutation fut l'intensification de la pratique amateur *en groupe*. Encouragés par leurs idoles (internationales, nationales, régionales, locales), des milliers d'adolescents, en majorité des garçons, acquièrent des instruments électriques et créèrent des formations, pour la plupart sans finalité professionnelle. Ces groupes furent à leur tour, de nouvelles écoles de musiques et le creuset (toujours actif aujourd'hui) de bien des mutations musicales (Bennet 1980, Ribac 2004). Voici un exemple archétypique de la façon dont les disques participèrent à la sociabilité des adolescent-e-s anglais-e-s

b) *Like a rolling stone*

Un beau jour de 1960, deux adolescents, qui se connaissent de vue, se retrouvent dans le compartiment d'un train.

"Le fils du prof de gym porte ce jour-là sous son bras une pile de ces objets aujourd'hui disparus et qui représentaient un progrès technique considérable : les disques microsillons non pas de vinyle encore mais d'épaisse matière rigide et noire, bien avant l'âge des photos sur les pochettes alors de papier marron imprimé, et qu'on passait à trente-trois tours sous l'aiguille pas encore saphir d'appareils respectables et volumineux" (Bon 2002, page 33)

Sous le bras de Mick Jagger (futur chanteur des Rolling Stones), Keith Richards (faut-il le présenter ?) remarque des disques de l'harmoniciste Little Walter, du guitariste-chanteur Muddy Waters et surtout de Chuck Berry. Or, Keith est un fan de Chuck et plus généralement de rock'n'roll. Il a "attrapé le virus" après qu'un cousin lui ait fait écouter un disque d'Elvis ("I'm left, you're right, she's gone") où le guitariste Scotty Moore joue un solo mémorable. C'est ce *déclat* qui l'a incité à acheter une guitare. Pour s'initier à cette musique, Keith s'est trouvé un précieux assistant qui trône dans sa chambre

"un électrophone qui ne bousille pas les disques trente trois tours vinyles nouvellement apparus" (ibidem page 46)

Grâce à cet objet, Keith peut repasser sans relâche ses morceaux préférés et décrypter ce que jouent ses idoles américaines. À force de repasser le disque et de tenter d'en reproduire les moindres inflexions, il est devenu capable d'exécuter à la perfection les chorus de Chuck Berry. Récompense suprême : chaque fois qu'il est en mesure de jouer un nouveau morceau en entier, Keith lance l'électrophone et se mesure avec Chuck (en personne) et son (impeccable) section rythmique.

Pas très loin de là, un dénommé Brian Jones fait de même avec un saxophone et des disques de jazz be bop

" Chez soi dès qu'on ouvre l'étui c'est pour copier ce qu'on met sur le tourne disque, non plus le New Orleans, mais Charlie Parker" (ibidem page 116)

Et ce sont les solos de *Bird* (le sobriquet affectueux de Parker) que le très jeune Brian joue "note à note" dans le club de jazz de Cheltenham. Ainsi, comme Keith Richards avec les singles de Chuck Berry, Brian transporte les disques qu'il aime de sa chambre à la scène. *Il transforme son apprentissage domestique en une performance publique.*

Avec l'exemple des Stones, on voit comment des objets de "consommation culturelle" domestiques furent transformés par des amateurs en de performants pédagogues, objets d'acculturation et d'émancipation. Innovation collective (c'est-à-dire sans droits d'auteur), l'apprentissage avec les électrophones et les disques fut le vecteur d'une *profonde démocratisation culturelle*. Déjà amorcée par le surréalisme ou les zazous, l'autonomisation culturelle de la jeunesse s'accrut notablement au milieu des années cinquante. Mais cette fois-ci, l'émancipation ne concernait pas seulement des jeunes artistes en rupture de ban avec le monde bourgeois mais aussi des *amateurs* de toutes origines sociales et surtout elle comprenait des nouveaux acteurs/instructeurs. Si les surréalistes s'assemblaient autour des livres de Lautréamont, les fans de rock britanniques le faisaient autour des vinyles américains de rock'n'roll. Pour résumer cette dynamique, les sociologues diraient que les disques de rythm'n' blues et les Dansette furent des liens sociaux et... ils auraient raison.

Une des manifestations les plus remarquables de cette mutation tient au fait que les performers de musique populaire se mirent à composer leurs paroles, leurs

musiques et, pour ce qui concerne les professionnels, à concevoir leurs albums comme de “véritables œuvres d’art”. Or, rappelons le, Elvis, l’un des modèles des Beatles, n’écrivait ni ses chansons, ni ses textes. Les pages qui suivent ont pour objectif de réfléchir à l’apparition de ce nouveau registre au milieu des sixties et à ce que cela induisit au sein de l’industrie musicale.

10 La naissance d’un paradigme¹¹⁶

a) L’autre George

C’est probablement parce qu’il considérait la génération formée par les disques de rock’n’roll américains comme un public potentiel, que George Martin (producteur et responsable du sous-label Parlophone chez EMI) s’intéressa à des formations de rock, non issues du sérail professionnel londonien¹¹⁷. Au premier abord, les débuts des Beatles chez EMI pourraient donner à penser que les méthodes de George Martin ressortaient du mélange de paternalisme et de culture industrielle propres au Brill Building. Lors de la première audition de la formation, George Martin trouva que le batteur d’alors (Pete Best) n’était pas à la hauteur et le dit à Brian Epstein qui manageait les Beatles. Et, quand le groupe (qui pensait déjà à se séparer de Best) revint avec Ringo Starr, Martin n’hésita pas à le faire remplacer par un “musicien de studio” lors de certaines séances d’enregistrement. Cependant, à l’image de Spector, le jeu de cartes de George Martin était également à double face. Passionné par le bricolage en studio, lui-même ancien ingénieur, il avait déjà beaucoup expérimenté lors de séances d’enregistrement avec l’acteur Peter Sellers et il sentait probablement que “quelque chose d’autre” était possible (Martin & Hornsby 1979). En procédant ainsi, Martin effectuait le travail (de médiation) qu’accomplit tout bon producteur ; débusquer ce qui pouvait “marcher” et augmenter le catalogue de son label pour gagner de nouvelles parts de marché.

De leur côté, les Beatles étaient déjà largement familiarisés avec le monde du recording puisque, justement, ils s’étaient initiés à la musique avec des électrophones et des disques de rock’n’roll américain.

“Quand nous n’avons pas du tout d’argent, nous étions habitués à aller dans les magasins de musique pour écouter les singles. Nous mémorisions les techniques. Puis, nous revenions avec ces techniques et écrivions des chansons. Nous étions un groupe basé sur l’emploi des techniques qui nous inspiraient (...).”

¹¹⁶ Le mot “paradigme” est employé ici dans l’une des deux acceptations données par Thomas Kuhn : “ (...) Il représente tout l’ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d’un groupe donné.” (1983 page 238)

¹¹⁷ Au sujet de l’équipage Beatles, Middleton (1990) fait en effet remarquer que leur manager était un disquaire (qui plus est juif et gay) et que lui comme le groupe venaient de Liverpool. Autrement dit, Martin recruta des *outsiders*.

(John Lennon répondant à la question du producteur Kim Foley « John, quel était le secret des Beatles, comment est-ce que ça marchait ? (...) » cité par Babiuk 2001 page 249)

Dès leurs débuts à Abbey Road, les membres du groupe utilisèrent leur culture discographique pour faire comprendre aux ingénieurs du son ce qu'ils désiraient, se référant non seulement à des musiques de leur adolescence (de Bing Crosby à Eddie Cochran) mais aussi à des disques contemporains et sans se cantonner au seul rock. Quand ils acquirent plus d'expérience, il arriva fréquemment qu'un détail glané dans un disque (enregistré par d'autres) soit le point de départ d'une nouvelle chanson ou d'une trouvaille (Macdonald 1997).

Se rendant notamment compte de l'intelligence et du talent de Lennon et McCartney, George Martin laissa rapidement le duo amener ses propres chansons, avec le succès que l'on sait. La formation fut d'autant mieux à la hauteur des espoirs que l'on fondait sur elle qu'elle avait appris -avant même de fouler le plancher d'Abbey Road- à cultiver son indépendance. Les Beatles étaient un *groupe* ; une structure humaine qui, lorsqu'elle fonctionne bien, procure une confiance inébranlable à ses membres et décuple leurs capacités créatives (Bennet 1980, Ribac 2004). De fait, au fil des singles et des albums, les compositions originales prirent le dessus sur les reprises de rock'n'roll. Alors qu'*Help* (1965) comprenait encore un standard ("Dizzy Miss Lizzy"), à partir de *Rubber Soul* (également publié en 1965) les reprises disparurent, et pour toujours. Désormais, tous les titres furent signés par la paire Lennon-McCartney, parfois par George Harrison et à de très rares exceptions par Richard Starkey (le "vrai" nom de Ringo).

b) Adieu au "temps réel" et découverte d'un nouvel espace

Fatigués par les tournées et frustrés par les limites technologiques que leur imposait la scène (les retours de scène n'existaient pas à l'époque, les amplificateurs ne suffisaient pas à couvrir les hurlements de nombre des fans et les stades étaient trop grands), les Beatles renoncèrent à se produire en concert. À partir de 1966, ils se concentrèrent uniquement sur le travail de studio. Dès lors, ils arrivèrent régulièrement à Abbey Road sans avoir forcément répété ou composé au préalable des chansons, parfois avec de simples bribes harmoniques ou poétiques et pas forcément tous ensemble. Lorsque que l'on écoute les quatre CD(s) de l'*Anthology* (1995/1996) supervisés par Harrison, McCartney, Starr et Martin (et qui couvrent la totalité de la carrière du groupe), on entend bien les différentes phases par lesquelles passaient les chansons et tout particulièrement à partir du milieu des années soixante : démos chantonnées et mémorisées sur les bandes, harmonisation vocales improvisées devant les micros, structures ou tempi légèrement différents des versions définitives, essais d'orchestration, en bref : tatonnages et façonnages. Pour élaborer ses chansons, le groupe s'appuya de plus en plus sur les premiers magnétophones multipistes, enregistrant en *step by*

step, couchant d'abord sur une piste d'un magnétophone une base, puis improvisant (en solitaire ou collectivement) des propositions jusqu'à obtenir, par une série d'ajustements, un tout cohérent (Macdonald 1994/97, Lewisohn 1990, Herstgaard, Zak III 2001, Jones 1992, Babiuk 2001, Martin & Hornsby 1979, *Anthology* vidéo des Beatles 2003). Rompant avec l'exécution en temps réel de la musique, les Beatles mettaient progressivement en forme leurs idées, n'hésitant pas à agglomérer des extraits de différentes songs (cf. "A day in a life" constitué à partir de fragments de John et Paul), réalisant de nombreuses versions d'une même chanson, comparant les prises et les versions. Babiuk rapporte ainsi que lors des séances d'enregistrement du double album blanc, on n'effectua pas moins de cent prises pour les parties rythmiques de "Not Guilty" de Gorge Harrison entre les 8 et 12 août 1968¹¹⁸. On expérimenta à Abbey Road des tas de procédés inédits, les Beatles (et leurs proches) n'hésitant pas à utiliser de nouveaux instruments (à commencer par ceux qui traînaient à Abbey Road) dont ils ne savaient (lorsqu'ils s'en emparaient) rien, mobilisant des bruits de radio, des sons externes, des effets sonores, incluant des ensembles orchestraux etc¹¹⁹... George Martin lui-même se transforma en une sorte de "magicien des studios", cherchant à donner forme aux idées les plus fantasques du groupe, ne reculant devant aucune audace, *faisant de l'innovation sonore un facteur de réussite commerciale*. Il explique bien dans le documentaire consacré à la fabrication de l'album *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, (1967), *The Making of Pepper* (1992) qu'il passa du statut de coordonnateur à celui de réalisateur¹²⁰.

Au lieu d'être comprise unilatéralement comme la conséquence mécanique de l'apparition des magnétophones quatre pistes ou comme l'expression du génie des différents protagonistes (dont personne ne doute ici), l'adoption du re-recording doit aussi être reliée à la façon dont les groupes rock répétaient (et répètent encore) avant même d'enregistrer dans des studios professionnels. Car, les Beatles pratiquaient déjà la méthode du pas à pas avant de venir à Abbey Road, *aussi bien avec les électrophones dans leurs chambres que lors des répétitions en groupe*. En effet, l'une des façons de faire les plus constantes de la musique populaire (musique traditionnelle incluse) consiste à déléguer à certain-e-s musicien-n-e-s un ostinato (ou tout autre partie) tandis que les autres greffent progressivement leurs propres parties, façon pratiquée aussi bien pour ajouter ses propres parties instrumentales ou vocales sur la musique des autres que pour répéter des morceaux existants. Cette

¹¹⁸ Finalement, la chanson ne fut pas incluse dans l'album et ne fut portée à la connaissance du public qu'au moment de la parution de l'*Anthology* en 1996.

¹¹⁹ À ce sujet, il faut noter que quelles que soient les configurations (et elles sont nombreuses) dans lesquelles les chansons sont enregistrées, les Beatles conservent aux yeux de leurs fans leur intégrité de groupe (là-dessus : Ribac 2004, Bennet 1980)

¹²⁰ <http://video.google.fr/videoplay?docid=6327011555352513615&q=%22making+of%22+%22beatles%22&total=245&start=0&num=10&so=0&type=search&plindex=1>

technique pouvait donc potentiellement s'harmoniser avec la logique de dissociation -spatiale et temporelle- d'un studio. La première innovation majeure fut donc de considérer les magnétophones comme des partenaires, c'est-à-dire de jouer avec les pistes déjà enregistrées et non pas seulement de capter des morceaux déjà répétés. La deuxième transformation notable consista en ce que le cercle qui discutait des *prises* (joli nom n'est-ce pas ?) comprenait non seulement les membres du groupe mais aussi le producteur et les ingénieurs du son. Ces derniers mirent au service du groupe leur façon de se représenter la musique, à savoir manipuler de l'énergie électrique au moyen de machines. Écoutons l'ingénieur du son Ken Townsend rapporter un exemple de cette coopération

“[George Martin] me dit ‘Oh Ken, j’ai un petit problème ce soir. J’ai désespérément besoin de huit pistes, mais naturellement nous n’avons que des magnétophones à quatre pistes. Serait-il possible de synchroniser ensemble deux machines ?’ Je répondis que j’allais réfléchir.” (Babiuk 2001 page 200)

Peu après, l'ingénieur enregistra un signal de 50 Hz sur une des pistes d'un magnétophone quatre pistes, machine sur laquelle les premières séquences du morceau “Fixing the Hole” avaient déjà été mixées en stéréo. Puis, il utilisa la fréquence générée par le premier magnétophone pour *piloter* le moteur du second magnétophone. Pour le dire autrement, Townsend utilisa un *feedback* pour réguler et synchroniser la vitesse des deux machines. Martin pouvait dès lors disposer de huit pistes.

Toujours lors des séances de *Sgt Peppers*, les ingénieurs du son testèrent pour la première fois une DI (*direct injection*), un boîtier sur lequel on pouvait brancher directement les guitares et basses électriques. Grâce à cet intermédiaire, il devenait possible d'envoyer le signal directement dans la console sans être obligé d'enregistrer avec un micro ce qui sortait d'un amplificateur (ibidem page 199). Cela posait les bases d'un traitement spécifique du signal, aujourd'hui banalisé, et que l'on appelle le niveau “line”. Dans un même ordre d'idées, les équipes techniques prirent la décision de prendre le son des instruments, et notamment la batterie, en proximité. Alors qu'auparavant, on plaçait toujours des micros à distance d'une source, ils placèrent des micros AKG D19s devant les toms et les cymbales de Ringo Starr (ibidem page 198). À la façon dont on cultive les microbes dans les laboratoires scientifiques, les sons furent grossis et manipulés avec les égaliseurs et les effets. Une nouvelle façon d'enregistrer la musique s'élaborait, de plus en plus éloignée d'une prise “naturelle”, censée recréer l'ambiance sonore et les conditions d'une exécution publique et en direct. Un nouveau mode de coopération associant machines et individus prenait forme. Pour décrire sa méthode, l'ingénieur du son Geoff Emerick, à qui l'on doit nombre des innovations imaginées à Abbey Road, utilise la métaphore suivante :

“Enregistrer c’est comme peindre un tableau“ (...) Les différents sons sont comme les différentes couleurs que vous devez correctement mélanger pour peindre votre toile”
(ibidem page 178)

Comme le signale Babiuk, les méthodes innovantes d’Emerick sont désormais des procédures standards.

Dans les enregistrements des Beatles (et de nombre de groupes pop de la fin des sixties), *l’espace de référence ne fut bientôt plus la scène*. J’ai déjà dit que les morceaux n’étaient plus enregistrés en “temps réel” mais il faut aussi ajouter que le “rendu spatial sonore” des disques s’émancipa aussi de celui d’une salle de concert. Certains instruments et/ou voix furent placés aux extrémités de la stéréophonie, parfois totalement dissociés du reste de l’orchestre. Ces mêmes instruments pouvaient parfaitement être amenés à circuler de la gauche à la droite de l’image stéréophonique pendant un morceau. De la même façon, les voix des solistes étaient très souvent recopiées sur une autre piste (procédé appelé ADT *automatic double-track*) et légèrement décalées, donnant l’impression que la même personne se dédoublait, que sa voix se réfléchissait dans l’espace. Le style du groupe se caractérisa également par un usage de plus en plus affirmé (et très diversifié) du *répons* : écoutez un-e amateur-e des Beatles chanter un morceau du groupe, et vous remarquerez qu’il (elle) fredonne autant les mélodies vocales que les phrases instrumentales qui leur répondent (cf. Annexe II). En résumé, les Beatles ne cherchaient plus à reproduire la danse de la pluie mais à la fabriquer, ils considéraient le studio comme le lieu où la musique prenait peu à peu forme.

On remarquera au passage que ce changement de paradigme affecta aussi le cinéma et également au milieu des années soixante. À ce moment-là, des cinéastes tels que Fellini, Godard, Antonioni purent commencer des tournages pratiquement sans scénario (c’est d’ailleurs d’une telle situation dont parle 8 ½ de Fellini -1963-). Si les producteurs laissèrent ces cinéastes procéder ainsi c’est que, comme George Martin, ils faisaient non seulement confiance à des artistes qui avaient acquis une notoriété importante mais aussi qu’ils avaient acquis la conviction que le tournage pouvait débiter sans la préparation “à l’ancienne” (notamment scénario, story board et plan de tournage). La réalisation (direction des acteurs et actrices, travail technique des équipes techniques sur le plateau en extérieur ou en studio, montage, mixage, conformation) leur semblait suffisamment pleine de promesses. Ils considéraient le tournage et la post production comme les étapes essentielles d’un film, exactement à la façon des –nouveaux– producteurs de rock (Jousse et Ribac 2003 e).

Significativement, après l’enregistrement de *Sgt Peppers*, Paul McCartney eut l’idée de faire un film où l’on verrait les Beatles et tout un équipage aller par monts et par vaux dans un bus bariolé (à la façon

des Merry Pranksters de Ken Kesey¹²¹). Cette joyeuse bande ferait des concerts dans des lieux improbables et on ajouterait des sketches. Le tournage débuta sans scénario et fut très largement improvisé. Jadis interprètes de leur propre rôle dans *Quatre garçons dans le vent* (*A Hard Day's Night* 1965) et dirigés par un metteur en scène, le groupe assumait lui-même la réalisation du *Magical Mystery Tour* (1968). Ainsi, l'éthique rock était-elle à la fois conservée (le groupe se produisait certes sur des scènes imaginaires mais se produisait quand même et il était entouré d'une sorte de public) et transformée : on tournait le film comme on travaillait à Abbey Road.

c) La partition en exil

La traduction matérielle de ce changement de méthode, de temporalité et d'environnement fut d'utiliser une autre surface que le papier quadrillé de la partition pour représenter et manipuler les sons : la bande magnétique. Dans ce nouvel espace de travail, la "musique" résultait de la captation et de la pré-amplification du son, circulait dans des réseaux électriques, était représentée sur les vu-mètres de la console de mixage pour finalement aboutir dans le magnétophone. Comme les compositeurs de formation classique distribuent sur différentes portées les instruments, l'équipe réunie autour des Beatles apprit -souvent à tâtons- à répartir sur différentes pistes de la bande magnétique des parties instrumentales, bruitistes ou vocales. Les magnétophones favorisaient ce grand brassage car ils permettaient de stocker beaucoup plus que tous les cerveaux de l'équipe n'auraient pu le faire et surtout ils rendaient possible un débat impliquant les artistes, leurs proches, les techniciens et le producteur. Ce débat se traduisait autant par des discussions que par des expérimentations pratiques.

In fine, le mixage permettait de condenser sur deux pistes la somme des propositions accumulées et de soumettre une nouvelle fois cette synthèse à la discussion puis au public. À la façon dont les amateurs discutaient d'un enregistrement de Beethoven, l'équipage Beatles parlait de ce que les haut-parleurs diffusaient et non pas de ce qui était inscrit sur les portées.

Bien sûr, le papier musique ne disparut pas pour autant d'Abbey Road, il servit encore à George Martin à noter les mélodies (souvent sublimes) que Cartney, Harrison ou Lennon sifflaient au studio lorsqu'ils présentaient leurs démos enregistrés à la maison ou enregistraient des "first take" destinés à être retravaillés sans relâche jusqu'à ce que "quelque chose" –à savoir une chanson aboutie- sorte. La partition servit aussi à consigner les orchestrations baroques (comme celle de "I am the Warlus") que George Martin réalisait pour le groupe.

Cette (relative) relégation de la partition est vraiment cruciale car elle permet de mieux comprendre, et d'une façon pragmatique, la

¹²¹ L'épopée des Merry Pranksters, groupe de poètes et d'artistes américains qui sillonnèrent en bus les États-Unis et dont s'inspira Cartney, a été narrée par Tom Wolfe dans *Acid Test* (1968). L'inspirateur des Pranksters, Ken Kesey est l'auteur du roman *Voyage au dessus d'un nid de coucou* (1962).

métamorphose des performers pop en créateurs. En effet, à partir du moment où le studio devint l'environnement de départ du processus de travail, les membres du groupe se retrouvèrent au centre du dispositif. Ce qu'ils produisaient devant les micros étant le matériau de base à partir duquel le travail s'organisait, ils devenaient *les créateurs*, au sens de ceux qui sont à l'origine d'un processus, qui débutent, les démiurges qui posent les premières pierres d'un nouveau monde. Un autre élément matériel vient encore renforcer cette proposition ; comme les Beatles étaient un groupe, et avaient été recrutés en tant que tel, c'est avec leurs instruments, leurs voix et, bientôt, leurs propres chansons qu'ils se produisirent devant les micros. De par cette nouvelle configuration, certains agents (et tout particulièrement les musiciens de studio) furent éliminés du processus, on ne fit plus appel à eux qu'en tant qu'auxiliaires intermittents : cor de "For no one" (chanté par McCartney lorsqu'il présenta à Martin la chanson en studio), petite trompette de "Penny Lane", saxos de "Lady Madonna" etc. Dans un monde où l'on accorde la primauté des droits (moraux et financiers) à celui qui (tel dieu créant le monde) débute l'œuvre, les Beatles devinrent le paradigme des créateurs de musique populaire et, pendant un certain temps, ils en furent même les dieux/incarnations. En parallèle, les catalogues des éditeurs devinrent tendanciellement sonores et non plus seulement des partitions.

Je l'ai dit à l'instant à propos des démos enregistrés à la maison, que les Beatles ne puisaient pas uniquement dans le studio. La matière première des chansons provenait aussi de l'expérience domestique des membres du groupe. Voici un exemple (loufoque) d'importation rapporté par George Harrison au sujet d'Eric Clapton

" À cette époque, il avait un tas de caries dans ses dents et avait besoin de soins dentaires. Bien qu'il avait toujours mal aux dents il mangeait beaucoup de chocolats -il ne pouvait leur résister et chaque fois qu'il en voyait une boîte il les mangeait tous. (...) J'avais une boîte de 'Good News' sur la table et j'écrivis la chanson d'après les noms inscrits à l'intérieur du couvercle :

*Creme tangerine, Montélimar, a ginger sling with a pineapple heart
A coffee dessert--yes you know it's Good News, but you'll have to
have them all pulled out, after the Savoy truffle."*

(à propos de la chanson "Savoy truffle" enregistrée pour l'album *The Beatles* -1968-. Harrison 2002, page 128)

À partir de cet exemple, on comprend que la logique inventée au studio, à savoir la mise en forme de fragments devant des micros, trouva des extensions, qu'elle devint une sorte de méthode générale (et empirique) de mise en forme de la musique pop. En somme, et comme l'a suggéré Geoff Emerick, l'équipage Beatles puisait dans sa collection les éléments qui pouvaient constituer le point de départ d'une peinture sonore. De ce point de vue, la masse de personnages, d'objets et

d'instruments qui entourent le groupe sur la pochette de *Sgt Peppers*, pourrait alors être considérée comme la (métaphore de la) collection dans laquelle l'équipage Beatles (dans lequel j'inclus l'équipe technique et le producteur) puisait et –on l'aura deviné- les studios d'Abbey Road comme l'équivalent de *l'atelier du peintre* de Courbet. À n'en pas douter, le studio rock posa les bases d'un nouvel art de la mémoire.



Figure 12 La pochette de l'album *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*¹²²

¹²² Pochette réalisée à partir d'une installation du peintre de pop art Peter Blake.

d) Une révolution sans antériorité ?

Le processus que je viens de décrire doit-il être considéré comme une révolution *ex nihilo* ? Oui si, à la façon des histoires de la musique, on considère que cette façon de faire bouleversa non seulement l'organisation de l'industrie musicale mais aussi toute la société, faisant d'outsiders des créateurs millionnaires et ce à la stupéfaction des élites anglaises (Savage 1991, Middleton 1990).

Toutefois, on ne doit pas oublier que le terrain avait déjà été préparé par d'autres : Sam Phillips (le premier producteur d'Elvis) avait également travaillé dans une temporalité proche de celle d'Abbey Road, laissant les choses se faire dans le studio, n'imposant souvent pas de répertoire préalable à "ses" artistes, recrutant des musiciens issus de la scène locale de Memphis, parfois peu expérimentés. C'est ce même Phillips qui mit au point le fameux effet *ping pong*, signature sonore du rockabilly, un écho réalisé grâce à la réinjection du signal enregistré en direct dans un deuxième Ampex (tiens tiens !). Ce système posait déjà les bases technologiques d'une méthode réflexive de travail où l'on confiait à la bande magnétique le rôle de mémoriser et de restituer aux humains les sons amplifiés. Simplement, le matériel de Phillips lui permettait seulement (et c'est déjà beaucoup !) de reporter sur la piste d'un autre magnétophone mono ce que les artistes enregistraient en direct (Escott & Hawkins 1980 et 1991). Le guitariste Les Paul avait aussi enregistré des disques en re-recording (chez lui) durant les années cinquante mais, comme c'est souvent le cas, ses innovations n'avaient pas fait système, probablement faute de relais type Dansette dans les chambres.

Par ailleurs, Spector, Morton et Meek avaient, eux aussi, déjà ébauché la façon de faire des Beatles mais sans toutefois consentir aux interprètes l'autonomie qu'ils accordaient au dispositif technique et à eux-mêmes. Pressés par leurs commanditaires, ces jeunes producteurs ne remettaient pas en cause la préséance de la partition et ne laissaient pas non plus (ou peu) les vocalistes toucher à des instruments. Ce furent leurs fans (anglais), formés par les productions de Phillips et de Motown, *issus de la sphère amateur*, qui achevèrent la mise au point du nouveau paradigme et la diffusèrent dans l'espace public.

Point capital, ces jeunes professionnels (les Beatles et bien d'autres) trouvèrent, eux, un public, une génération qui avait été *sensibilisée au monde des studios par les disques de rock'n'roll et les Dansette*. Pour cette génération, les conventions du recording étaient déjà naturalisées, l'espace de référence était déjà celui-là. En d'autres termes, les Beatles furent les messagers qui permirent à George Martin (et à l'industrie musicale) de prendre la mesure des effets du recording dans la société et d'en tirer profit.

Les Beatles ne devinrent pas uniquement des auteurs parce qu'ils étaient "géniaux" (ce que d'ailleurs peu de gens, et surtout pas moi, ne leur contestent) mais aussi à cause des nombreux autres facteurs que

j'ai mentionnés : parce l'essor des supports enregistrés amena les performers à s'approprier les techniques soniques, parce que pour pallier le scepticisme de ces jeunes consommateurs, des producteurs (souvent jeunes et un peu "outsiders" dans l'industrie musicale) eurent l'idée d'aller chercher, à l'extérieur du monde professionnel les "talents de demain". Parce que les Beatles, et tous les autres groupes pop signés par les labels, firent des centaines de concerts en UK, parce que les jeunes consommateurs achetèrent leurs disques, parce que la presse fut fascinée, parce que le marché a besoin de génies et doit sans cesse se trouver de nouveaux débouchés.

En résumé, le nouveau paradigme résulta de la rencontre entre la culture technique des ingénieurs, celle des producteurs et l'expérience des groupes de *rock*, enfants de la radio, passionnés de musique (rock) enregistrée et habitués à travailler par étapes. Ces équipes mixtes firent leurs la méthode expérimentale et considérèrent toute proposition sonique (une bande à l'envers, un soliste classique invité, des bruitages) comme des données pouvant participer à l'élaboration de leur musique, ils cessèrent *d'exiger des machines qu'elles fussent transparentes*, c'est-à-dire que leur objectif n'était plus de reproduire de la musique déjà existante mais d'en fabriquer. Tout aussi important, ce paradigme fut validé par le public, il devint un mode d'écoute domestique et la matière pour de nouveaux apprentissages en chambre et en groupes. Quoiqu'il en soit, le paradigme des performers-créateurs devint tendanciellement la norme de la musique populaire. On le retrouve encore aujourd'hui, matérialisé dans les home-studios domestiques où un PC équipé d'une carte son et d'un logiciel d'acquisition et de montage permet de modéliser Abbey Road dans quelques mètres carrés et de former des "créateurs".

De toute façon, on n'arrivera pas à résumer tous les facteurs ou à en isoler un seul. L'apprenti sociologue sait d'ailleurs qu'il se cassera les dents à vouloir faire revivre un passé qui ne se perçoit que par des prises. Ce qui comptait ici était moins de reconstituer un hypothétique "événement historique" que de montrer l'alliance entre les machines avec les humains qui se tissa au tournant des années soixante (sur les termes généraux de cette alliance : Callon 1986 pages 170 à 207, Latour 1997).

11 Monkees and others short stories

En 1964 et 1965, les tournées aux USA des Beatles –et bien entendu leurs disques et leurs passages à l'émission de télévision l'Ed Sullivan Show- donnèrent le coup d'envoi de l'internationalisation de la beatlemania. L'une des conséquences de ce que les journalistes ont appelé la *British Invasion* fut d'inciter des milliers d'adolescents à fonder leurs propres groupes et à adopter les nouvelles normes de créativité. En somme, après avoir "digéré" le rock'n'roll américain une décennie auparavant, la pop anglaise s'exporta à son tour -via les disques et les médias- dans les chambres américaines et les garages des pavillons. Le

(célèbre) recueil de "rock garage" intitulé *Nuggets* –compilé par le journaliste et guitariste Lenny Kaye- rend partiellement compte de cette floraison musicale. Très significativement, le terme "rock garage" signifie que les groupes jouaient du rock dans les garages des maisons individuelles américaines de leurs parents et nous renseigne sur *l'origine domestique* de ces formations qui voulurent, à leur tour, imiter (accent compris !) les groupes anglais.

L'affaire Monkees illustre bien les changements profonds qui résultèrent de cette rétro action anglaise aux USA. Conçu par des producteurs américains pour faire pièce aux Beatles, le "groupe" The Monkees fut constitué en 1965. Les musiciens (dont deux étaient des acteurs confirmés) furent recrutés par petites annonces et à l'issue de longues auditions. Il s'agissait de constituer un quatuor qui serait le héros collectif d'une série télévisée à destination des adolescent-e-s. Dès ses débuts, la série obtint un succès considérable. Les disques étaient réalisés sous la direction d'une équipe de producteurs, les chansons étant fournies par des équipes d'auteurs-compositeurs issues du Brill Building et enregistrées par des musiciens de studio. Le contrat qui liait les Monkees et les producteurs interdisait explicitement au groupe d'avoir la maîtrise de ce qui se faisait en son nom. Mais en 1967, année de *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* et du triomphe de Jimi Hendrix, deux des membres des Monkees finirent par révéler à la presse qu'on leur interdisait de jouer lors des séances de studio. Le scandale éclata : les Monkees n'étaient pas de vrais créateurs, ils étaient manœuvrés par des producteurs ! En prenant le public et la presse à témoin de cette "injustice", le groupe obtint finalement le droit de composer ses chansons et de les interpréter dans les studios. Pour le dire dans la langue d'Hollywood, les Monkees obtinrent le *final cut*. Contre indemnités, leur producteur fut limogé et le nouveau disque de la formation, *Headquarters*, se vendit à deux millions d'exemplaires aux USA. Il triompha également en Angleterre... Le boys-band se métamorphosa (pour de bon) en un groupe de créateurs ambitieux et, fait significatif, le public suivit (Assayas 2000 pages 1188 à 1190). À plus d'un titre, l'émancipation des Monkees du paternalisme industriel peut donc être comparée à la façon dont les adolescents avaient acquis, grâce aux Dansettes, leur indépendance dans la sphère domestique.

De nombreuses autres mutations confirment cette métamorphose du système de production de la musique populaire et l'essor des nouvelles normes. À défaut d'être exhaustif, citons en quelques unes. En 1965, le compositeur Burt Bacharach (qui avait beaucoup officié pour le Brill Building)registra un album (*Hit Maker! Burt Bacharach Plays the Burt Bacharach Hits*) pour le label Kapp où il dirigeait lui-même son orchestre. Significativement, Bacharach partit enregistrer son disque en Angleterre (où le disque fut un succès). Il y utilisait un piano électrique au son légèrement saturé qui n'était pas sans évoquer le piano électrique Wurlitzer que l'on entendait sur *Help* et *Rubber Soul*. Il continua en 1966

avec un album dont le titre explicite bien les nouvelles normes : *Make it easy yourself*. Dans un même ordre d'idées, il est significatif que nombre d'auteurs/compositeurs, et notamment certains issus du Brill Building, devinrent les *propres interprètes* de leurs chansons au tournant des soixante-dix. Citons par exemple Carole King, Laura Nyro, Harry Nilsson, Randy Newman, Kris Kristofferson ou David Ackles. La trajectoire de Carole King est particulièrement exemplaire. Compositrice travaillant en duo avec le parolier Gerry Goffin pour le Brill Building, elle fonda le groupe *City* en 1967, puis enregistra son premier album solo en 1970 (*Writer : Carole King*). Son disque *Tapestry* (1971) aux thématiques introspectives se vendit à 15 millions d'exemplaires. Comme chez les Beatles ou Dylan, les images poétiques, l'humour sarcastique ou encore les références explicites à la sexualité eurent tendance à remplacer les problématiques plus adolescentes que Spector ou Morton privilégiaient. Comme en témoignent les disques de Carole King justement, de James Taylor, Joni Mitchell, ou Jackson Browne, à partir de la deuxième moitié des années soixante, l'introspection et les confessions (notamment chez les femmes) prirent une place conséquente dans les chansons ; le registre intime (celui des chambres) s'était transporté dans l'espace public.

12 Le monde du recording

En 1980, un sociologue américain a publié un remarquable livre intitulé *On becoming a rock musician* (devenir musicien de rock). Vingt ans après l'essor de la génération Beatles/Stones, Stith Bennet a tenté de comprendre ce que le *Dansette* avait fait à la musique, il a fait le pari – réussi – qu'un des secrets du rock résidait dans la manipulation des disques à la maison. Pour ce faire, il a accompagné, observé et interviewé des groupes de musiciens (presque exclusivement masculins) dans des locaux de répétitions, des salles de concerts et lors de tournées. Il a strictement limité ses recherches à des "musiciens locaux de rock", n'ayant pas publié de disques, sans liens avec l'industrie musicale et qui, même s'ils se produisaient en concert, ne le faisaient qu'à l'intérieur d'un territoire restreint. Son étude incluait à la fois des débutant-e-s et des groupes vétérans. Toutes les personnes du panel étudié avaient en commun de ne pas être passées par des structures académiques d'enseignement musical. En d'autres mots, l'enquête de Bennet était consacrée aux *amateurs*, des personnes extrêmement investies dans la pratique musicale mais non professionnelles. Pour Bennet, la musique populaire (*popular music*) se définit précisément par cette double extériorité (au monde académique et à l'industrie). Enfin, Bennet s'est aussi intéressé de près aux instruments électriques et aux objets techniques du rock (amplificateurs, microphones, sonorisation, magnétophones, etc.) aboutissant à une réflexion très originale sur la

transposition des techniques du recording dans l'espace commun sur lequel je reviendrai plus loin ¹²³.

a) Apprendre le vocabulaire du rock par la reproduction des disques

Menée dans le Colorado et dans le sud de la France, l'étude de Bennet montre que *c'est le disque qui constitue la voie d'accès fondamentale à la musique rock* ¹²⁴. Concrètement, l'amour de la musique rock prend d'abord la forme d'une écoute assidue des disques. Vient ensuite, pour certain-e-s, l'envie (et certainement le besoin) de reproduire avec un instrument et/ou sa voix ce que les musicien-n-e-s jouent dans les disques. Reproduction d'ailleurs facilitée par la "nature" même de la phonographie qui, comme on l'a vu plus haut, permet à l'auditeur de "rentrer" à loisir dans la musique. Alors commence ce que nous avons vu Keith Richards faire avec les disques de Chuck Berry ; une sorte de *dialogue* entre l'imitateur (trice) et le modèle où l'électrophone joue le rôle de répétiteur et de mémoire du genre musical. Howard Becker (1982/1988) n'a pas manqué de rapporter combien il avait été frappé par les passages où Bennet décrit des guitaristes du Colorado capables de restituer (et d'apprendre très vite) des passages entiers de musiques enregistrées, et cela sans jamais avoir joué avec d'autres musiciens, ni même avoir pris le moindre cours d'instrument.

Pour un-e apprenti-e rocker, bien jouer des suites de notes ou d'accord ne suffit pas. Il faut aussi être en mesure de reproduire *le son* des disques. C'est pour cela que l'apprenti-e instrumentiste va vouloir apprendre avec un instrument électrique et les objets qui l'accompagnent (ampli, effets, micros etc.). Grâce à cet apprentissage, les conventions du recording sont peu à peu intégrées et naturalisées. Dès lors, nul amateur des Beatles (à commencer par l'auteur de ces lignes) ne trouve dérangeant que la voix de Cartney se ballade de gauche à droite dans "Your mother Should Know" (*Magical Mystery Tour* 1968) ou qu'un orchestre de cuivres jouant *forte* soit mixé derrière la voix fluette et chuchotée d'un chanteur. Au contraire, ces artifices (et n'oublions pas la racine "art" dans ce mot) constituent la base même de l'appréciation de la qualité sonore d'un morceau. C'est donc en grande partie sur ce terrain "sonique" que s'exerce la formation et la compétence d'un auditeur de rock.

En définitive, Bennet nous montre que des gens deviennent des musiciens de rock à partir de l'imitation de disques particuliers. Cela appelle deux commentaires :

-D'abord, le constat de Bennet nous rappelle qu'un objet (par ex. un disque) est plus que sa destination première et que, potentiellement, il

¹²³ Réflexion à rapprocher des travaux du sociologue français Marc Touché (1998), auteur du terme *musiques amplifiées*

¹²⁴ Dans une sorte d'autobiographie rock (*Sur le rock* 1998), François Gorin a bien décrit ce qu'il a appelé, à juste titre, *le rock de chambre* : l'initiation au rock grâce à l'écoute domestique des disques.

peut nous transmettre une masse d'informations qui pourtant n'y sont pas inscrites *en tant que telles*. On trouve là un écho direct des travaux de Michael Polanyi (1965 pages 799 à 810 et 1983) et de Bateson (1977) mobilisés dans la première partie de ce travail ; on n'accède jamais à une règle mais plutôt à des niveaux de compétence (sans cesse plus élevés) qui l'*expriment* ¹²⁵.

-Ensuite, on ne s'étonnera pas de ce passage du particulier au général que l'on retrouve dans tout apprentissage. Il n'existe pas en effet d'autre méthode que d'étudier les déclinaisons particulières d'un style pour l'appréhender comme totalité. Reproduire un disque d'Eminem nous rend familier avec le vaste ensemble de choses, de situations, de personnes et de conventions que l'on appelle "le rap" : instruments de musique, techniques sonores, attitude en scène et dans les salles, thèmes et durée des œuvres, lieux des réunions, moyens de reproduction et de diffusion, type de mémorisation de la musique, intermédiaires humains, rapport au corps etc. Réciproquement, au fur et à mesure que votre familiarité avec le style s'affirmera, vous évaluerez de mieux en mieux la petite différence qui donne (ou pas) à chaque artiste sa singularité. Au moins aussi important, en imitant les solos de Chuck Berry (et tous ceux que vous voudrez) vous apprendrez aussi la guitare. Évidemment, cet aller-retour entre un répertoire (et/ou un objet) spécifique et une grammaire générale n'est pas l'apanage du rock. Les aspirants compositeurs se familiarisent aussi avec le style classique en faisant des exercices "dans le style de". S'ils doivent bien respecter des conventions harmoniques (et que l'on appelle à tort des règles) celles-ci ne prennent sens qu'au travers d'exercices et de discussions sur des cas précis. Même schéma pour les instrumentistes de jazz qui s'initient au be bop en repiquant les solos de Charlie Parker (cf. Brian Jones) et en jouant des standards¹²⁶. Il n'y a donc rien d'exceptionnel dans la façon populaire d'apprendre sinon les *modalités* de son apprentissage et les objets spécifiques que l'on y mobilise. Ainsi dans le classique, l'apprentissage de la syntaxe (le solfège) précède la pratique instrumentale dédiée à l'interprétation des œuvres tandis que dans les musiques amplifiées, la pratique du répertoire enregistré permet d'incorporer simultanément le vocabulaire stylistique et la compétence instrumentale.

b) Le modèle est-il un mur infranchissable ?

Lors de son étude, Bennet a constaté la double dynamique de l'imitation d'un modèle déjà décrite dans la première partie ; plateforme d'élévation mais aussi paroi infranchissable. En effet, lorsque je m'efforce d'imiter un disque (ou quoique ce soit d'autre), je me heurte

¹²⁵ Je renouvelle mes remerciements chaleureux à James Boon qui m'a suggéré de lire Bateson

¹²⁶ Là encore, on retrouve l'illustration des développements précédents sur les modalités de notre perception et notamment le rôle des prises.

fatalement à une résistance structurelle. Quels que soient mes efforts, je ne pourrai jamais reproduire mon modèle à *l'identique*. Il existe, en effet, une différence matérielle insurmontable entre les conditions qui règnent dans le studio, où a été enregistré le disque, et ma propre situation. Même si je possède la même guitare, le même ampli, la même réverbération et que je joue "à la perfection" les solos de Chuck Berry, l'acoustique de la pièce où je me trouve est différente de celle où a été effectué l'enregistrement, ce n'est pas le même corps qui joue, ce n'est pas la même époque, je ne peux évidemment pas reproduire toutes les inflexions du jeu de guitare de Chuck et encore moins imiter parfaitement sa voix. Et si je m'obstine, je n'arriverai guère qu'à caricaturer mon modèle, c'est-à-dire à isoler certains des traits de son jeu sans restituer la part d'imprévu. *Tôt ou tard, je vais réaliser que mon projet mimétique est voué à l'échec*. Or, la prise de conscience de cette irrémédiable altérité ne débouche pas nécessairement sur la (seule) frustration, elle produit également un effet réflexif, me fait prendre conscience de ma différence avec l'autre, de ma singularité. Si j'ai effectivement échoué à copier intégralement mon modèle, ce dernier (notamment à travers ses disques) m'a néanmoins transmis *des normes* et des méthodes. Je vais, moi aussi, me mettre à écrire mes propres chansons, improviser mes solos de guitare, fonder un groupe, aborder de nouveaux rivages, m'intéresser à de nouveaux vocabulaires. En définitive, *la résistance des choses m'a servi à me construire comme individu singulier*. On retrouve donc une sorte de correspondance entre l'individuation des "copieurs" (euses) les disques à la maison et la transformation des performers pop comme les Beatles en "créateurs".

c) La "recording consciousness"

L'autre apport de Bennet, peut être encore plus fondamental, est d'avoir compris qu'en reproduisant les disques, les musiciens de musique populaire incorporaient non pas seulement les vocabulaires musicaux du rock mais aussi *le mode d'organisation, spatial, temporel et technologique du recording*. Pour Bennet, le recording détermine véritablement un cadre cognitif, une façon matérielle de structurer et de (se) représenter la musique. Il a ainsi montré que le mode d'organisation propre du studio était transporté par les musicien-n-e-s dans les équipements et les instruments, les studios de répétition et même sur la scène. En somme, il a restitué la forme que prenait la translation entre la chambre et la sphère collective permise par les Dansette. Pour rendre compte de ce processus, Bennet a forgé le concept de *recording consciousness*¹²⁷. Comme on le verra un peu plus loin, si l'intuition de Bennet s'est amplement vérifiée, les façons dont la *recording consciousness* s'est effectivement déployée ces dernières années (je pense ici au hip hop et à la techno) montrent que les acteurs n'ont pas été "agis" par une structure

¹²⁷ L'expression étant difficile à traduire en français, j'utiliserai le terme américain.

immanente, qu'ils ont su trouver de nombreuses bifurcations inédites. Avant de décrire ces mouvements, essayons de décrire le mode d'organisation du recording. Pour cela le plus simple est de visiter un studio d'enregistrement et d'examiner sa structure et ses composantes.

13 Voyage au cœur d'un studio

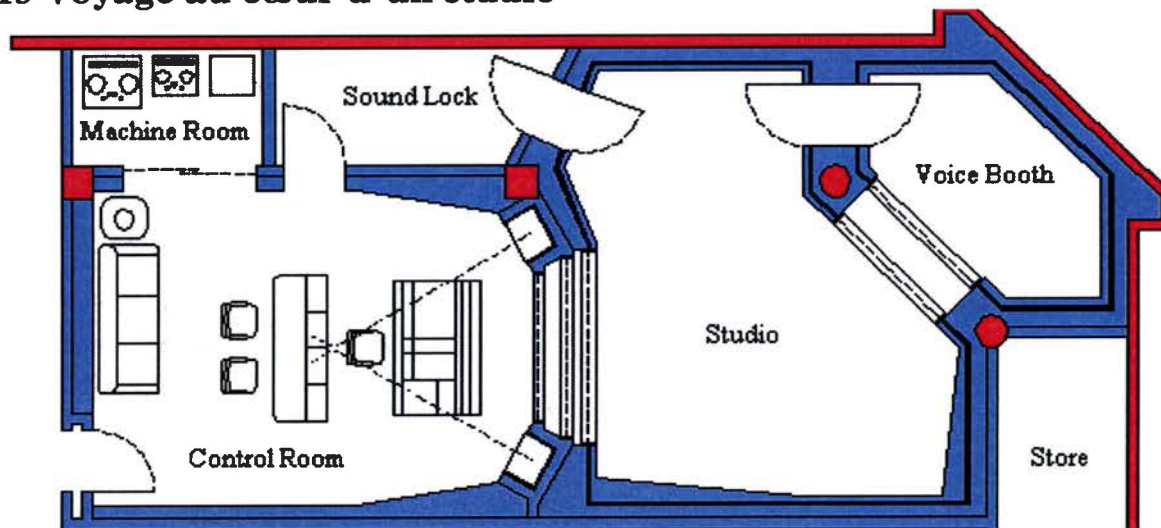


Figure 13 Un exemple de studio d'enregistrement (reproduit avec l'aimable autorisation de Michael Jarzabkowski and Associates)¹²⁸

La figure ci-dessus représente un studio d'enregistrement. Le principe essentiel de ce dispositif est la *dissociation*. En traitant chaque élément de façon distincte, on espère ainsi pouvoir le moduler d'autant mieux. Du point de vue cognitif, il s'agit de séparer les différents modes d'expression et de réception (vue, ouïe, gestique, déplacements) qui, "normalement", fonctionnent simultanément lorsque des personnes perçoivent ou communiquent entre elles. Pour atteindre cet objectif, on divise, d'une part, l'espace de travail en zones distinctes et, d'autre part, on décompose la fabrication de la musique en séquences.

Tout d'abord, on commence par placer dans des espaces séparés ceux qui produisent le son (les musicien-ne-s), ceux qui le recueillent (les techniciens) ou commentent (les producteurs) le travail. Les artistes s'installent dans le studio (cabine d'enregistrement) et les autres dans la cabine technique (*control room*). Si nécessaire, une petite cabine supplémentaire (*voice booth*) permet d'isoler un artiste –par exemple une vocaliste- de ses collègues. Pour obtenir la meilleure isolation phonique possible, d'épaisses cloisons entourent les pièces de travail, tandis qu'une double vitre centrale permet aux techniciens et aux artistes de se voir. Pour circuler d'un espace à l'autre, il faudra traverser un sas encadré par de lourdes portes. En sus, des matériaux isolants placés sur le sol et les murs amortissent les résonances dans les pièces. Pour se parler, les utilisateurs des deux cabines communiquent par l'intermédiaire de micros placés dans le studio et dans la cabine technique (*talk back*). Pour entendre ce que leur dit la cabine technique, les artistes doivent utiliser un casque. Celui-ci leur permet également d'entendre leurs partenaires et eux-mêmes pendant les séances d'enregistrement. Pour assurer à chacun-e un confort maximum, les techniciens fournissent un dosage personnalisé dans le casque de

¹²⁸ <http://home1.gte.net/mjarzo/studios1.htm>

chaque interprète : un peu plus de batterie pour le bassiste, pas de click pour la vocaliste, pas de réverbération pour le batteur et moins de niveau dans le casque 3 etc. De leur côté, les techniciens disposent d'un système de diffusion placé dans la cabine appelé *monitoring* (cf. figure 17 plus loin). C'est dans ces haut-parleurs (que les Anglais appellent joliment des *speakers*) qu'est diffusé ce que jouent les musiciens, pendant et après l'enregistrement.

Ce principe d'isolation se retrouve tout naturellement dans *la prise de son*. Même quand les membres d'une formation enregistrent simultanément, on prend soin de séparer (et d'isoler) les sources (i.e ce que joue chaque artiste). Pour cela, on place des microphones près des instruments ou des voix (cf. figure 14) et l'on relie directement la sortie (*output*) des instruments électriques ou électroniques avec la console de mixage (*line*). S'il est vrai que l'on utilise aussi des "micros d'ambiances", ils ne viennent en général que comme compléments.

J'ai dit qu'il était possible d'enregistrer toute une formation simultanément, mais il est devenu plus courant de faire enregistrer chaque instrumentiste à tour de rôle. Pour assurer la coordination des personnes qui enregistrent successivement, on utilise souvent un *click*, dont la pulsation sert d'étalon temporel à tous les protagonistes¹²⁹. En plus de faciliter grandement l'isolation des différentes sources, la méthode du *re-recording* (le fait d'enregistrer chaque piste séparément et l'une après l'autre) permet à l'équipe de réfléchir et de débattre de ce qui est enregistré et, si nécessaire, de réaliser plusieurs versions d'un même passage. Par la même, et c'est un point essentiel, une même personne peut fort bien enregistrer plusieurs pistes, c'est-à-dire qu'elle peut (littéralement) se dédoubler, dialoguer avec elle-même.

Une fois capté par les micros ou les câbles connectés aux instruments, le son est pré amplifié de façon à être détecté par les appareils suivants de la chaîne. Transformé en énergie électrique grâce à des condensateurs, le signal va pouvoir être mesuré, distribué, façonné et finalement inscrit sur un support d'enregistrement. On voit que la différence avec la notation musicale tient au type d'encodage et à son usage : dans le premier cas, on convertit les sons en graphie alors que dans l'autre système, on transforme le son en signal électrique. *Les deux méthodes ont en commun de distribuer l'encodage sur des diagrammes*, mais là où le premier système utilise une surface plane (la partition), de type géométrique, pour représenter les signes, le deuxième système recourt à un réseau de circulation et à des diagrammes en trois dimensions : des appareils de mesure et de contrôle (voir figures 15 et 16 plus bas). D'une certaine façon, les techniciens d'un studio travaillent le son un peu à la manière des scientifiques. Comme un microbe observé au microscope est repéré, séparé puis multiplié à part (la fameuse culture

¹²⁹ C'est l'ancêtre de ce click électronique que l'on entend donner le beat dans la chanson "Blackbird" (album blanc des Beatles 1968)

des microbes déjà évoquée plus haut), le son est amplifié, grossi, compartimenté et sans cesse remodelé par les ingénieurs¹³⁰. L'amplification est donc un peu l'équivalent de l'agrandissement au microscope : elle consiste à s'approcher d'une entité pour mieux la manipuler et la transformer. On comprend que ce traitement s'inscrit dans le principe général de dissociation énoncé plus haut.

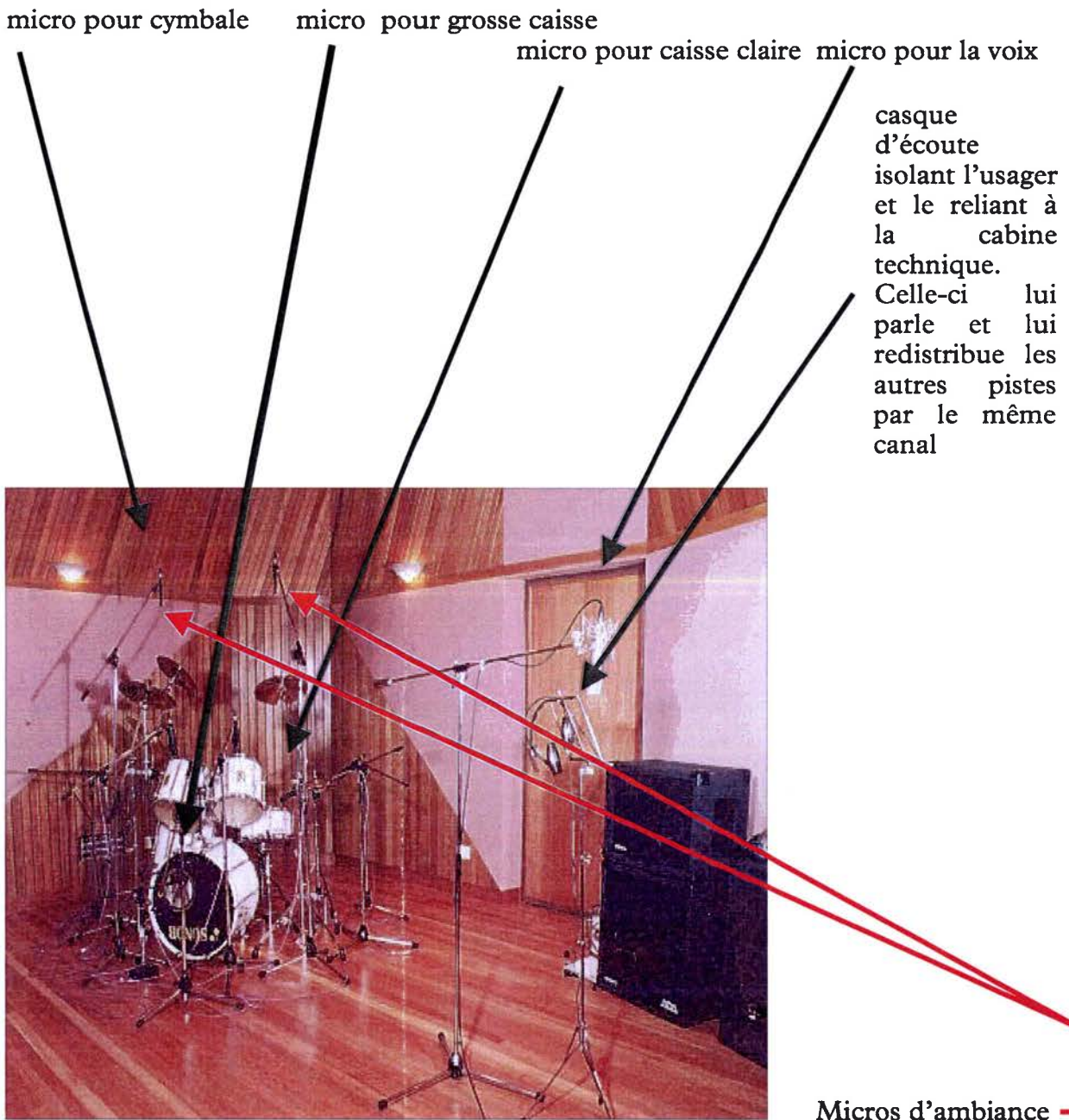


Figure 14 Prise de son et écoute rapprochée (reproduit avec l'aimable autorisation de Michael Jarzabkowski and Associates)

¹³⁰ Sur le traitement réservé aux microbes dans les laboratoires voir Latour (2001) & Latour et Hoolgar (1988)

Une fois recueillie, la modulation (nom que les techniciens donnent au signal pré amplifié) va dès lors transiter dans des câbles (isolés) jusqu'à la cabine technique (voir figure 17)¹³¹. Celle-ci est un vaste terminal de traitement du son que l'on pourrait comparer à la gare de triage d'un réseau de chemin de fer de la fin du XIXe siècle. À la façon des marchandises que l'on pesait sur les balances des dépôts et conditionnait, la modulation est partout retranscrite sur des cadrans de contrôle soit au moyen de vu-mètres (*modulation meters*) ou de diodes lumineuses plus "modernes". Elle est ensuite conditionnée et redistribuée dans différents réseaux de communication par la console de mixage. Ces réseaux peuvent se situer à l'intérieur de la console ou à l'extérieur ou même simultanément dans les deux.

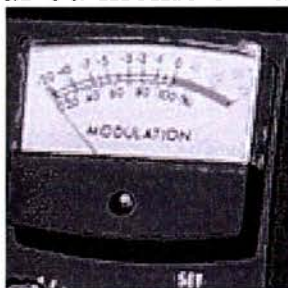


Figure 15 vu-mètre

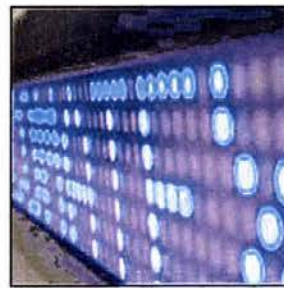


figure16 diodes lumineuses

vu-mètres magnétophone effets système de monitoring console de mixage

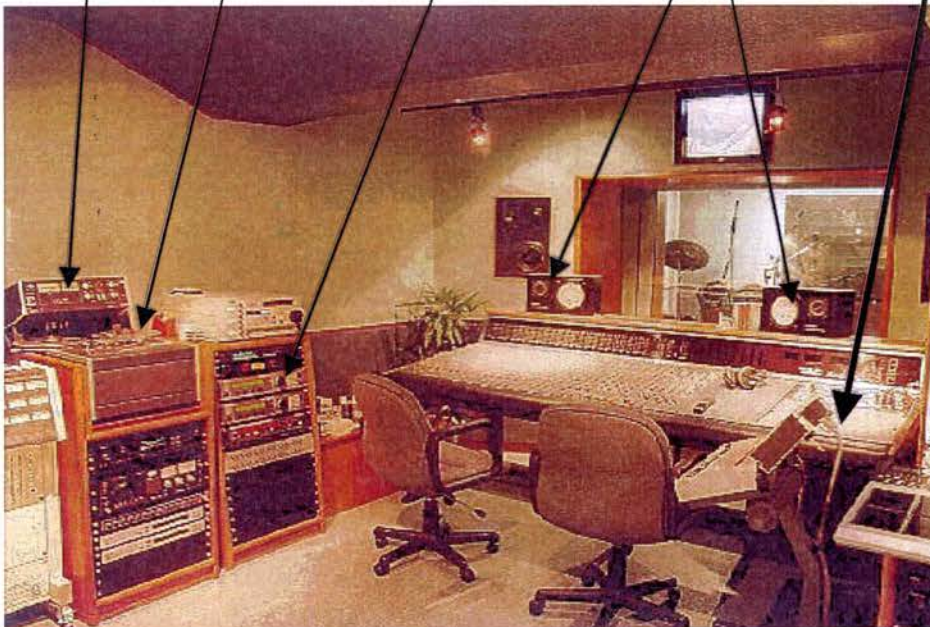


Figure 17 Le dispositif de contrôle du son : la cabine technique (*control room*)(reproduit avec l'aimable autorisation de Michael Jarzabkowski and Associates)

¹³¹ Notons au passage que, par l'intermédiaire des micros et des casques, les conversations entre les deux cabines sont elles aussi converties en signal électrique et transitent à travers des fils électriques. Si l'on se rappelle que les casques des artistes sont aussi desservis, on prend la mesure du vaste réseau de câbles et d'électrons qui circulent dans les parois et sous le plancher du studio

Placée au centre de la cabine technique, la console de mixage joue à peu près le même rôle qu'un standard de téléphone. Comme une opératrice fait circuler les conversations d'un point à l'autre de son *patch*, les techniciens ouvrent ou ferment des portes qui dirigent les signaux vers toutes sortes de dédales. Pour décrire ces procédures on parle *d'assignments*. Dans un premier temps, chaque signal est dirigé vers une tranche (*track*) de la console qui lui est spécialement dédié. Une fois consigné dans cet espèce de box, le niveau sonore, la tonalité et la position dans l'espace stéréophonique du signal sont déterminés. Des potentiomètres, boutons, interrupteurs et curseurs, etc. servent à moduler le niveau des différents paramètres. Puis, grâce à des réseaux parallèles situés avant et après la tranche (*pré & post*), on peut injecter le signal dans d'autres canaux et ainsi lui ajouter divers effets (compression, saturation, phasing, flanger etc.). On a notamment la possibilité de faire résonner de différentes manières un son en simulant différents types d'espaces. Pour cela, on déplace en avant ou en arrière les murs de la pièce où l'on a disposé le son. Une fois les cloisons disposées, il ne reste plus qu'à doser le temps qui s'écoule entre l'émission du signal dans cet espace et sa répercussion sur les parois. L'opération s'effectue soit analogiquement (en simulant dans un réseau physique le trajet du son) ou numériquement (en calculant ces trajets et en re-convertissant ces opérations en sons). Au sens littéral du terme, on dose la *réflexivité* d'une entité (un son donné) et de son environnement.

Si l'on utilise le langage de l'informatique, on peut comparer tous ces effets à des *périphériques* disposés autour de l'unité centrale qu'est la console. Dans cette configuration, le magnétophone remplit la même fonction que le disque dur d'un ordinateur, puisque c'est à lui que revient la (lourde) charge de stocker les données générées. Si de nos jours, les logiciels et les disques dur ont de plus en plus tendance à remplacer les consoles et les magnétophones dans les (home) studios, il n'en reste pas moins que les principes de fonctionnement et même l'ergonomie sont identiques (figures 18 et 19)

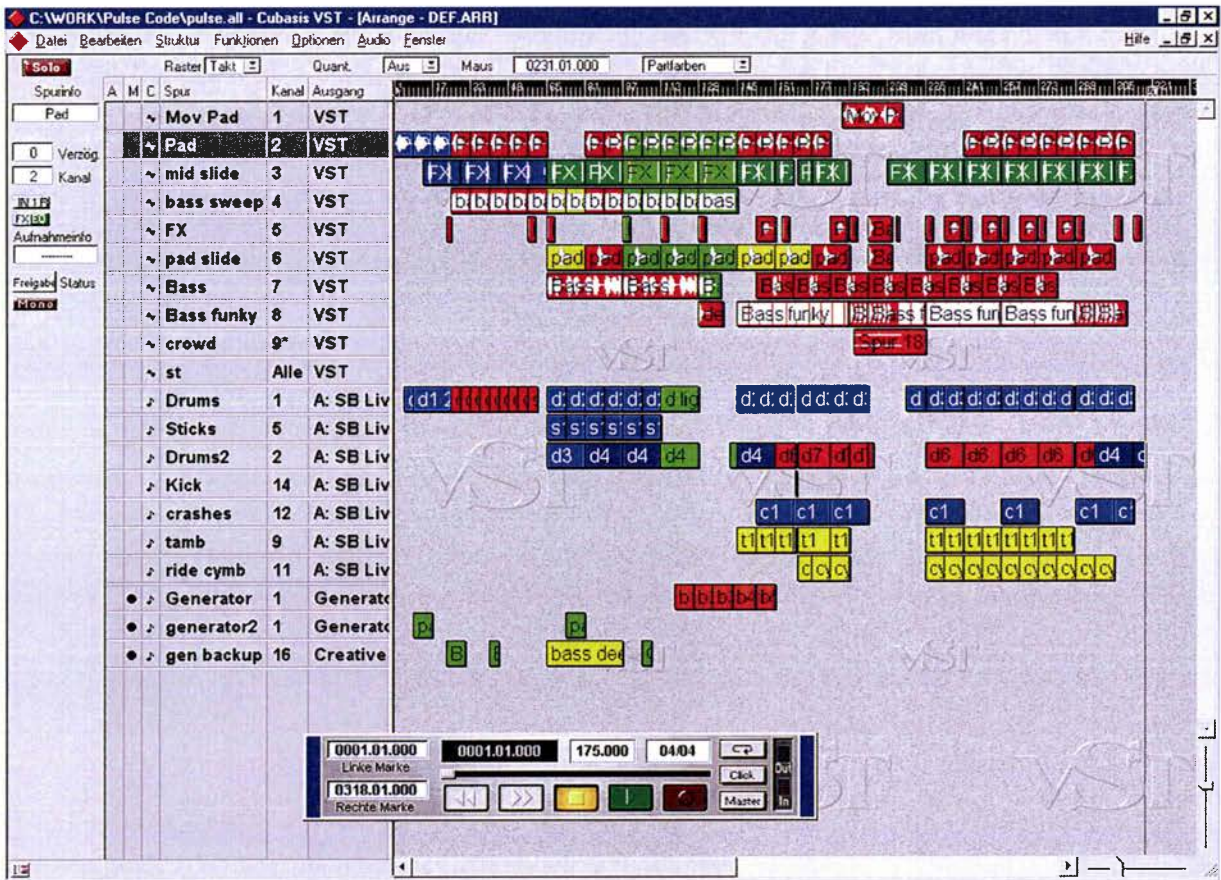


Figure 18 Page principale du logiciel d'enregistrement et de composition Cubase. [On remarque la présence en bas de boutons pour enregistrer et se déplacer en avant ou en arrière. De même, l'organisation en pistes séparées (placées verticalement les uns sous les autres) est directement inspirée de l'ergonomie d'un magnétophone multipistes. Là encore il s'agit d'un tableau.]

Tranche individuelle (stéréo)

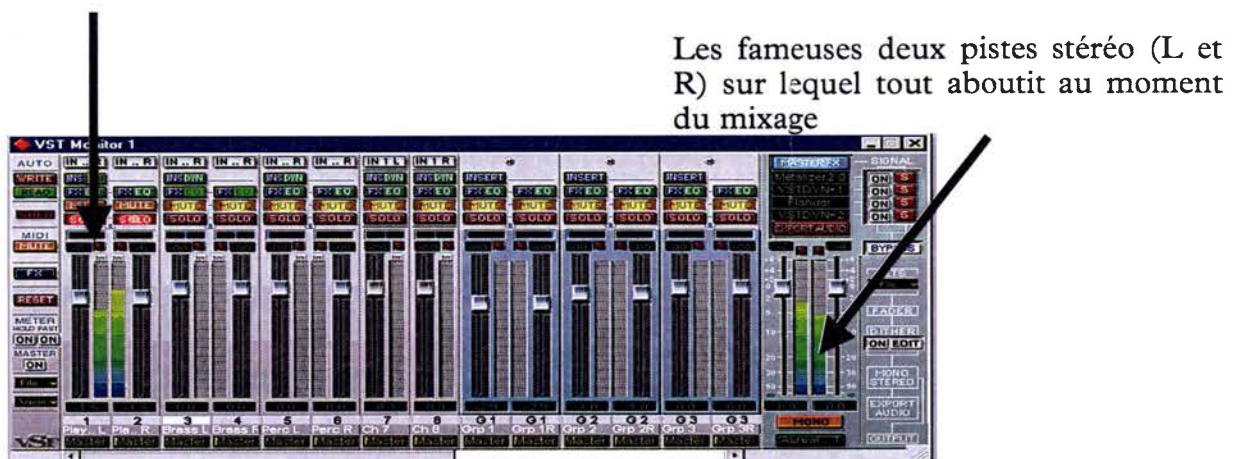


Figure 19 la page dédiée au mixage dans le même logiciel est également la réplique d'une console "en dur". Le signal est représenté par un flux de lumière bleu et vert.

La console est vraiment la grande coordonnatrice d'un studio. D'une part, elle reçoit les signaux provenant des musicien-n-e-s, les traite et les envoie au magnétophone (ou au direct-to-disk). D'autre part, elle sert à répartir la modulation à tous ceux qui en ont besoin ; techniciens de la control room et musicien-n-e-s équipé-e-s de leurs casques. Enfin, c'est aussi la console qui se charge de moduler et de sous-traiter à des effets les différents "états" de la modulation.

Une fois que tous les éléments nécessaires ont été collectés, c'est encore elle qui a la charge de traiter tous les sons et les effets provenant du magnétophone multipistes pour réaliser le *mixage*, opération qui consiste à compacter les données recueillies (ou du moins celles que l'on choisit) et à les mélanger sur deux uniques pistes (stéréo). Sur la figure 19, qui représente la console du logiciel Cubase, on aperçoit à droite les deux curseurs (*Left et Right*) qui servent d'entonnoir dans toutes les consoles. Drôle de processus, si l'on y réfléchit un instant, qui consiste à (re)compacter ce que l'on a accumulé pendant des semaines et que l'on s'était échiné à dissocier le plus possible.

J'ai déjà utilisé la description par Bruno Latour du traitement que l'on fait subir aux microbes dans un laboratoire scientifique. Je crois que pour comprendre le mixage, on peut le comparer à ce que Latour appelle *l'inscription* dans les laboratoires, c'est-à-dire l'opération consistant à synthétiser sous la forme d'articles dans des revues académiques. des expériences menées à la paillasse. En effet, la réduction sur les deux pistes d'un magnétophone de semaines (voire de mois) d'expérimentations sonores et de collectes évoque fortement ce processus de conversion. Comme les scientifiques placent leurs protéines dans des centrifugeuses et établissent des courbes comparatives de leurs transformations chimiques, les faiseurs de disques convertissent les sons en signal électrique, les grossissent et les déforment tout en gardant un œil sur leurs instruments de mesure. Comme dans les labos, les discussions font rage dans les studios, qu'il s'agisse de choisir la disposition des micros ou de la dose de "réverb" à ajouter au mixage. Comme chez les scientifiques, un patron (appelé le producteur) veille à la bonne marche du travail, arbitre les contentieux et veille à ce qu'une bonne synthèse finisse par émerger. Ainsi qu'on la vu précédemment, il fut même un temps où, à la façon du directeur du labo qui publie les papiers, c'est lui qui signait les disques. Enfin, la division du travail entre techniciens, producteurs et artistes dans les studios évoque aussi les laboratoires de chimie où techniciens, administratifs et scientifiques collaborent. Au final, ce qui *s'inscrit* dans les deux pistes stéréo est bien le résultat de la négociation entre tous ces acteurs (cf. Latour et Woolgar 1988) ¹³².

¹³² Je remercie (une fois encore) mon ami Jean-Paul Gaudillière de m'avoir signalé cette convergence.

14 Les deux principes

Il est possible de résumer en deux grands principes, organiquement liés, l'organisation décrite dans le paragraphe précédent. Il est bien entendu que ces principes ne sont pas, à proprement parler, des invariants mais plutôt des façons (dont les formes varient) d'organiser la *relation* à la musique.

-Le premier principe a trait à la dimension technologique, appelons le *la chaîne du traitement du son* (figure 20). Dans la plupart des configurations techniques, le son est recueilli par un microphone ou un capteur, pré-amplifié (i. e transformé en signal électrique) puis acheminé dans un "terminal" de mixage ou s'effectuent réglages (volume, tonalité, effets, etc.) et affectations. La fonction essentielle du terminal est de traiter et de (re)diriger la modulation. Ainsi, sur la figure ci-dessous, le signal sortant du terminal est, d'une part, envoyé dans un amplificateur et des haut-parleurs (écoutes) et, d'autre part, à un magnétophone (enregistrement). Il pourrait également être dirigé vers différents effets sonores puis réinjecté dans différents circuits. Par ailleurs, on remarque que *le signal est également renvoyé à l'émetteur*. Ce sous-système s'appelle *monitoring* et sa fonction est de fournir un retour (différé ou direct) sur ce qui est produit, il peut être adapté aux besoins de ses usagers. C'est donc un outil fondamental d'évaluation du travail et une fonctionnalité favorisant le dialogue entre les personnes et, point d'importance, entre les personnes et les machines

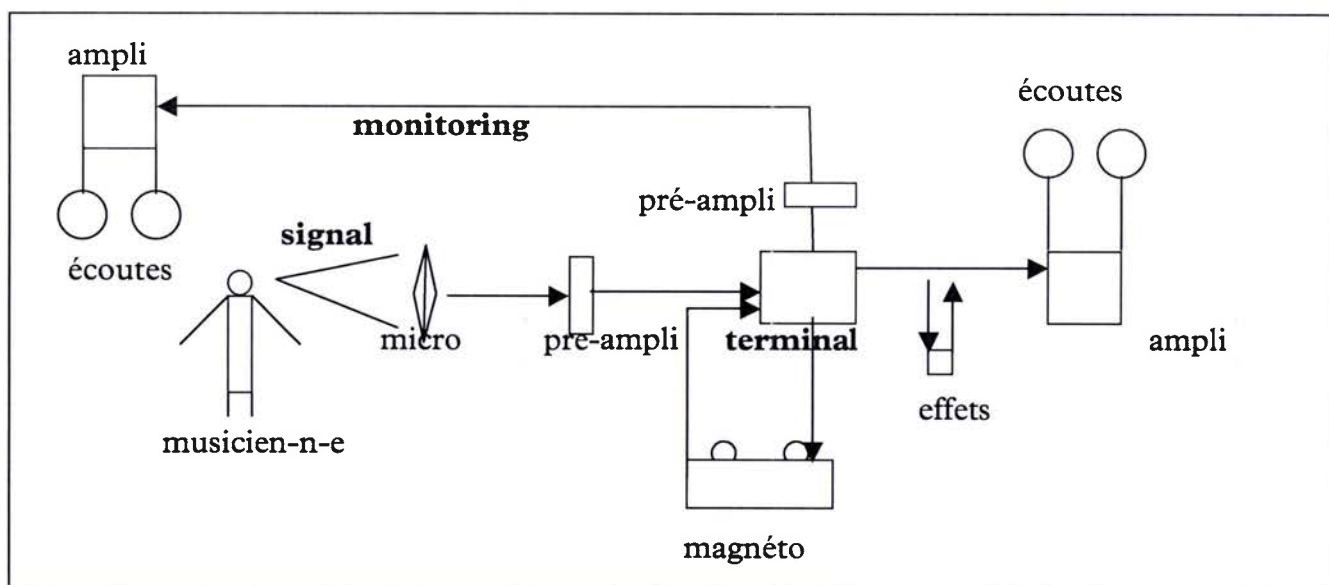


Figure 20 La chaîne de traitement du son

On comprend que la chaîne de traitement du son est donc plus un système d'interconnexions (potentiellement) modulables (dont l'intégralité n'est pas représentée ci-dessous) qu'une organisation

linéaire. C'est ce que l'on appelle un *réseau*. En son sein, deux sous-systèmes coexistent :

- a) La transformation en signal électrique du son (l'amplification) permettant sa quantification, sa représentation et son stockage dans des machines (en impressionnant des supports)
- b) Le fait de pouvoir réinjecter simultanément, et de façon différenciée, le signal à plusieurs endroits de la chaîne : la rétro action

-Le deuxième principe peut être considéré comme une sorte de généralisation de la logique observée précédemment ; appelons le *la réflexivité générale*. À chaque fois que des acteurs se livrent à une opération, ils considèrent de façon critique leur production et en débattent. Qu'est ce qui permet à cet "impératif" de fonctionner ? D'abord la division de l'espace (celle de la technologie comme celle de l'architecture) qui favorise le repérage et l'observation d'un segment particulier d'un système, son évaluation et, par conséquent, sa modification éventuelle. Ensuite, le fait que le processus de travail est divisé en séquences temporelles. Le travail par étapes successives (le *step by step* d'Abbey Road) permet d'estimer chaque moment de l'activité et donc d'envisager, d'une façon ouverte, les relations possibles entre les différents composants d'un ensemble. La division du travail, c'est-à-dire le fait que chaque membre de l'équipe se consacre à une partie spécifique de l'activité et de l'espace, favorise également cette façon de procéder. Fondamentalement, ce sont les machines de reproduction sonore du studio qui donnent aux humains la capacité de mettre en perspective (ou ce qui revient au même de comparer) leur production. Les appareils de mesure, de quantification des données et de visualisation, les magnétophones, les systèmes de diffusion et d'écoute, permettent de *mesurer* l'activité et partant de modifier le matériau. C'est ce principe de rétro action (que les Anglais appellent *feedback*) qui fait la caractéristique essentielle des techniques de recording. Celui-ci n'est pas uniquement un mode de recueil, de codage du son, de représentation de la musique mais aussi une véritable façon d'organiser et de façonner le monde. En définitive, l'originalité de ce dispositif est que *les supports* (au sens des objets qui réfléchissent le son comme un miroir le fait de la lumière) *sont plutôt des partenaires que des auxiliaires...*

15 Universalité du système

J'ai dit plus haut que l'apport de Bennet était d'avoir compris qu'en (écoutant et) copiant les disques d'Elvis ou de Nirvana, les apprentis rockers apprenaient bien plus que des notes, des suites d'accords ou même le son caractéristique du rock'n'roll, qu'en fait, ils assimilaient des principes généraux, principes que j'ai tenté de résumer. Observant différents types d'organisation technique et/ou des instruments de musique, *Bennet a compris que cette logique s'étendait dans toutes les sphères de*

la pratique rock. Considérons par exemple une guitare électrique et la sonorisation d'un concert.

- Une fois captée par les microphones disposés sur la table d'une guitare électrique, la vibration des cordes est transformée en courant électrique par des micros équipés d'aimants. Ce signal passe par un circuit interne (un petit terminal) qui permet, grâce à des boutons et des interrupteurs, de le moduler en volume et en tonalité. Puis, le signal transite dans des câbles (ou est acheminé par un système HF) vers un amplificateur lui-même pourvu de nombreux réglages. Avant d'être traité par le terminal de l'amplificateur, le signal a bien souvent transité par des pédales ou des racks d'effets qui l'ont saturé, "wah-wah-isé", spatialisé etc.... Il existe même aujourd'hui des "pods", des modules qui simulent le son de modèles de guitares électriques et d'amplificateurs réputés. Tous les éléments de la chaîne de traitement du son (amplification, contrôle, monitoring) sont bien là.
- Si maintenant, le possesseur de ce même instrument se produit sur une scène avec son groupe, on s'aperçoit que chaque instrument est "repris" au moyen de boîtes de direct appelés *DI* (dont on a vu qu'elles avaient été expérimentées à Abbey Road) ou de micros et que toutes les sources sont dirigées vers une console de mixage gérée par un-e ingénieur-e du son. Là, chaque élément est pré amplifié puis assigné à une tranche, étalonné, traité par des effets, positionné dans "l'image stéréophonique" et envoyé dans des systèmes d'amplification et de diffusion. À la façon dont ses collègues des studios considèrent d'un coup d'œil les musicien-n-e-s de l'autre côté de la vitre, le (la) sonorisateur (trice) est placé-e face à la scène. Sa console et ses divers effets sont bien souvent strictement identiques à ceux d'un studio. En parallèle à la diffusion "en façade"- nom du système de diffusion tourné vers l'audience- les artistes disposent de retours (*bains de pied*), des haut-parleurs placés au sol ou d'oreillettes (*ear monitors*). Il n'est pas rare qu'un technicien spécifique -placé en coulisses- se charge à temps plein des "retours" (c'est le nom de ce système) et gère une console, des effets et des amplis entièrement indépendants de la façade. Comme en studio, chaque musicien-n-e a la possibilité d'obtenir un dosage particulier dans son propre bain de pied.

Et justement de quoi discute t-on au moment de la balance (*check sound*) qui précède la représentation? De niveau sonore, d'égalisation, d'un haut-parleur qui ne fonctionne pas, d'un retour dont le son est trop mat, d'un clavier trop mixé à gauche etc. Comme les classiques discutent du sol # à la 3^e mesure et les jazzistes de l'enrichissement d'un accord de septième mineure à la sortie du pont de "Stella by Starlight", les musicien-n-e-s de rock causent entre eux et avec les ingénieurs de la modulation (le son amplifié) et de la chaîne de traitement du son. On règle le dispositif pour que chacun-e reçoive, pendant l'exécution, un *feedback* lui permettant d'ajuster ce

qu'il (elle) fait avec les autres. Nul besoin d'insister sur le fait que cette organisation technologique, et la répartition des tâches qui l'accompagne, s'inspirent du dispositif d'enregistrement décrit plus haut. Inutile non plus de rappeler trop longuement que ceux et celles qui se produisent sur scène et manipulent les consoles ont commencé par écouter et copier des disques dans leurs chambres.

Bennet a donc diablement raison, la logique du studio se transporte effectivement "dehors", autant dans les objets (la guitare électrique et ses "périphériques") que dans les systèmes de diffusion "live" que l'on n'appelle pas pour rien sonorisation. La recording consciousness influe non seulement sur la façon dont les gens organisent leur environnement et leurs relations mais aussi sur la conception et l'usage des objets. *Elle se transporte de la chambre close du studio à la scène, elle s'exporte continuellement dans les lieux où se déroulent les performances.*

16 Le hip hop et la techno : une translation généralisée

Parce qu'il a réalisé son enquête à la fin des années soixante-dix et publié *On becoming a rock musician* en 1980, Bennet n'a pu rendre compte de deux phénomènes majeurs, le hip hop et la techno. Ces deux genres musicaux ont, en effet, la particularité d'avoir, d'une part, utilisé les outils de reproduction sonore et/ou les supports comme des instruments de musique "à part entière" et, d'autre part, d'avoir exporté dans l'espace commun ces techniques. Le hip hop et la techno ont transformé en *performance*, les gestes des adolescents dans les chambres et ceux des technicien-n-e-s dans les studios. Ils ont intensifié (et de quelle façon !) la translation dans l'espace public du recording.

- Lorsqu'un scratcheur (euse) joue des *break-beats*¹³³ avec une rythmique de Stevie Wonder, n'est t-il (elle) pas en train de faire de sa platine vinyle un instrument de musique live et de ses vinyles le matériau même de sa musique ?
- Quand un-e MC¹³⁴ pose son flow sur les break-beats de ce même DJ, ne fait-il (elle) pas sur la scène ce que Keith Richards faisait dans sa chambre avec les disques de Chuck ?
- Lorsque des jeunes rappeurs déambulent dans les rues avec leur *ghetto blaster* (figure 22) ne sont-ils pas en train de transformer un "vulgaire" lecteur cassette en orchestre mobile ? N'ont-ils pas

¹³³ Cette technique consiste à enchaîner sur deux platines vinyles un même extrait musical, généralement un passage très pulsé sans chant. Les bons DJ(s) arrivent ainsi à reconstituer une pulsation continue. Pour exécuter un *break beat* il faut naturellement disposer du même disque en double et de deux platines. Le break beat est une sorte d'ancêtre du "bouclage" (*loop*) d'un passage que l'on réalise avec un sampler. Pour une introduction aux techniques du hip hop : Fernando jr. (2000)

¹³⁴ MC = maître de cérémonie : originellement celui (ou celle) qui anime une performance publique. Désigne désormais les rappeurs (euses).

transporté dans la rue ce qu'on fait en studio avec un magnétophone, à savoir dialoguer avec des sons *déjà* enregistrés par d'autres ?

- Quand un-e amateur de *drum'n'bass* compose avec un logiciel dont l'ergonomie est inspirée d'un magnétophone, n'est-ce pas une preuve supplémentaire de la propagation du recording ?
- Lorsqu'une DJ techno mixe des vinyles avec une boîte à rythme et *réinjecte* le tout dans une chambre d'écho, n'est-elle pas en train de transformer le monitoring et le mixage en performance scénique ?

La réponse à toutes ces questions est, à chaque fois, affirmative.

1ère platine vinyle

mixette permettant à la fois de moduler les scratches
et de permuter les platines

casque audio permettant de repérer des extraits
et/ou de caler le tempo entre deux platines, sans
pour autant que le public l'entende

2 ème platine



Figure 21 L'équipement (*set*) de DJ Jazzy Jeff en train de mixer en public.

[À remarquer que les outils utilisés dans le set de DiJaying proviennent à la fois de la sphère domestique –platines-vinyle – et du studio d'enregistrement -table de mixage-. Quand au casque, il provient des deux mondes. Comme expliqué plus haut, le casque et la mixette servent non seulement à amplifier le signal mais aussi à le réinjecter à l'intérieur du réseau]

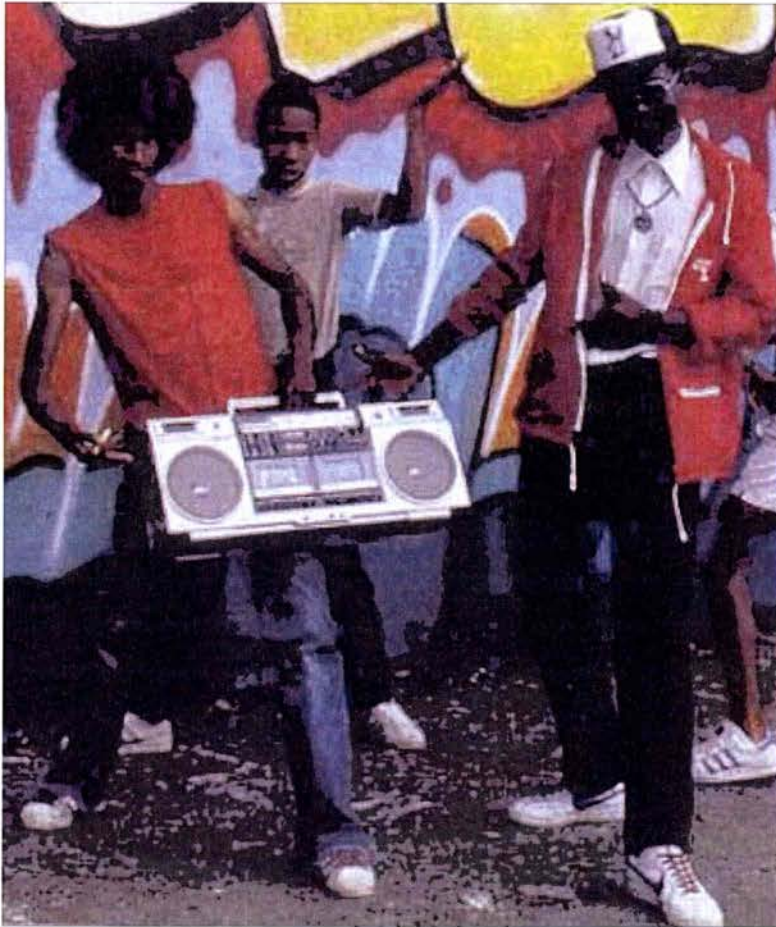


Figure 22 image extraite du film hip hop *Wildstyle* (1982)
[Le ghetto blaster, compagnon du hip hop, qui permet
d'exporter dans la rue et les parcs les "instrus"
et partant de rapper (et de danser) dessus]

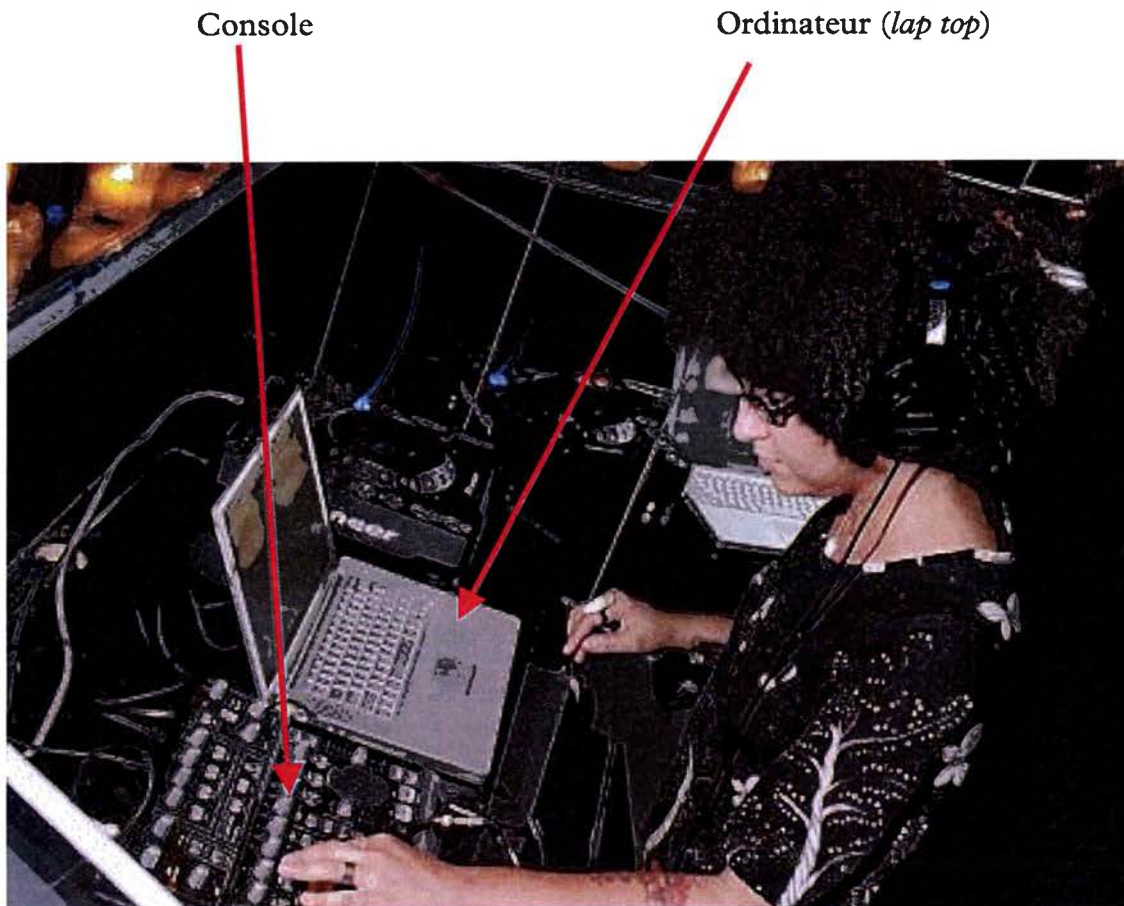


Figure 23 La DJ Taryn Parker testant une console de mixage de Dijaying (Behringer BCD 3000)

Avec l'avènement de la techno et du hip hop, les outils d'enregistrement et d'écoute domestique ont fait irruption au cœur même de la pratique artistique et sur des scènes. Alors qu'ils étaient jusqu'à là dévolus à l'écoute (et à l'apprentissage) en chambre, les instruments domestiques de reproduction sonore (platines-disques et lecteurs K7) ont été transformés en outils de *performance* par le monde du hip hop. Il a suffi d'insérer entre deux platines vinyle une petite mixette, celle-là même qui servait aux "disc-jockeys" des night-clubs et des radios, pour qu'un *set* de deux platines-disques se transforme en instrument pour virtuoses. Les disques vinyles (déjà enregistrés) ont été découpés en segments, mis en boucle, ralentis, accélérés, mélangés et même scratchés, c'est-à-dire que des extraits ont été grossis et maltraités comme des microbes mis en culture dans un laboratoire de chimie. À partir de là, les répertoires existants sont devenus une matière première dans la fabrication de la musique. S'appuyant sur ces rythmiques, les MC ont réinventé les harangues et la déclamation poétique.

De son côté, le monde techno a intégré l'informatique musicale (ordinateurs, logiciels et sampling), les consoles de mixage et les synthétiseurs. Les outils des "professionnels", jadis installés dans la control room, sont ainsi également devenus des instruments de performance publique. En changeant la destination des objets de

reproduction sonore, on a bien sûr modifié le type de temporalité qui s'y attachait. Car, mixer *en direct* devant un public n'est évidemment pas du même ordre que de peaufiner un mix en studio pendant trois semaines. Par ailleurs, les DJ(s) techno ont également re-transporté les techniques du studio dans leurs chambres. Grâce à la norme MIDI – un système permettant de synchroniser des séquenceurs et des instruments électroniques- le *home studio* s'est imposé à la fin des années 80. Et c'est donc dans les chambres, qu'une fois de plus, un nouveau courant musical (que l'on appelle techno, house music [!] ou musique électro) a vu le jour.

Dès lors, avec le hip hop et la techno, des techniciens sont devenus des artistes et des objets techniques des instruments de musique. Ces translations ont logiquement contribué à redéfinir la qualité artistique et son appréciation par les auditeurs. Changement des réseaux technologiques aussi, puisque les nouveaux "instruments" sont venus se placer à des positions inédites dans la chaîne de traitement du son, augmentant d'autant les possibilités d'interconnexion et de combinaisons. Ces métamorphoses ont non seulement remodelé la (définition de la) performance publique, mais aussi les lieux où se déroulaient les événements musicaux : les *sound systems* des pionniers du hip hop (inspirés de ceux du reggae) ont investi les parcs tandis que les rappeurs, munis de leurs lecteurs K7, faisaient bruisser les rues et les cours de leurs "sons". Du côté de la techno, des camionnettes ont emmené à la campagne, ou dans des friches industrielles délaissées, des systèmes d'amplification alimentés par des groupes électrogènes bon marché. Il ne restait plus aux DJ(s) qu'à installer leurs disques et leurs (ordinateurs) Ataris face aux *dance-floors* et à brancher les amplis ; le mouvement des raves était né. Les téléphones portables, les flyers et les forums sur le net se chargeant de leur côté de donner les rendez vous aux amateurs et de déjouer la répression policière¹³⁵. Avec les mêmes outils, le mouvement techno a également organisé des défilés festifs dans les rues des métropoles (cf. les technos parades).

Bien sûr, les scratcheurs et les DJ(s) n'ont pas tardé à (vouloir) enregistrer leurs propres disques. Pour cela, il leur a fallu traduire le geste de la performance dans l'espace du studio, s'adapter à sa temporalité spécifique, mixer les pistes etc. Une fois "en boîte" et diffusées, les œuvres ont connu le sort de tous les disques : elles ont été copiées par les fans dans leurs chambres puis, peu de temps après, (re)mixées par des DJ(s) et échantillonnées. La boucle était alors bouclée : *la translation de la chambre à la scène a fini par être réexportée dans les studios*. Il s'agit là aussi d'un effet feedback. *Au final, le hip hop et la techno ont fait de la musique enregistrée et de ses outils de manipulation les matériaux mêmes de la musique populaire.*

¹³⁵ Comme l'a montré Renaud Epstein avec l'exemple de l'Ile de France, ce mouvement de translation de villes vers les campagnes et les friches, très sensible dans la techno et les raves, remet en cause l'idée d'une centralité parisienne *ad vitam eternam* (Epstein 2001).

En considérant les choses sous cet angle, on comprend qu'il existe bien une sorte de communauté de destin entre un guitariste anglais des sixties ralentissant son disque de Chuck Berry pour mieux repiquer un solo et un jeune Américain scratchant un disque dans sa chambre vingt ans plus tard : leur point commun est d'avoir transformé leur électrophone en *partenaire*. N'y a t-il pas en effet une proximité évidente entre l'apprenti guitariste remettant sans cesse le même passage afin de copier un moment et le (la) DJ qui joue un *break beat* c'est-à-dire qui "boucle" un même segment ? De même, on peut considérer le freinage ou l'accélération des disques avec les mains, technique reine du scratch, comme une sorte de systématisation de l'action consistant à ralentir un disque de Chuck Berry pour mieux décrypter ses solos. Plus généralement, le fait de fabriquer une boucle avec un segment d'un disque s'apparente de très près au travail instrumental (traditionnel ou académique) qui consiste souvent à répéter sans cesse un fragment jusqu'à ce qu'il soit possible de le jouer sans effort. N'est-ce pas ainsi que, depuis la nuit des temps, on apprend une activité : en la répétant, en s'en imprégnant et en la décomposant pour mieux en saisir les différents séquences ? La différence fondamentale avec les modes d'apprentissage antérieurs au phonographe réside simplement dans le fait que c'est une machine, et non pas seulement une personne avec un instrument et/ou sa voix, qui ânonne encore et toujours la chanson à l'apprenti-e. En outre, il faut remarquer que tous ces usages n'avaient pas été planifiés par les firmes qui commercialisaient ces machines, on note même que le vinyle est devenu l'objet roi du hip hop alors même que l'industrie planifiait, puis organisait, sa disparition au profit du CD.

Comme je l'ai déjà dit, ces innovations n'étaient pas nécessairement induites par la structure matérielle des objets parce que justement les humains savent percevoir les parasites qui leur indiquent d'autres chemins. Elles n'ont pas non plus de paternité individuelle et sont le produit de l'intelligence collective (j'emprunte l'expression à Lévy 1994) et, fait capital, ont été performées par des amateurs. Par là, on s'aperçoit que l'emphase mise par certains sociologues (par ex. Flichy 2003) sur la capacité des innovateurs professionnels à prévoir des usages doit être relativisée. Au contraire, l'histoire de la musique populaire, depuis l'invention du phonographe jusqu'à la techno, tendrait plutôt à démontrer que les amateurs (dont le temps d'investissement est souvent supérieur à celui des professionnels) peuvent percevoir des usages potentiels que les concepteurs, eux, ne voient pas. A leur façon, les amateurs sont des sortes de lanceurs d'alertes, ils entendent des choses que le bruit de fond de la routine "pro" masque (Bessy et Chateauraynaud 1995, Chateauraynaud et Torny 1999). Cette part d'imprévu nous fait prendre conscience des marges limitées dont dispose l'industrie culturelle, alors même qu'on lui attribue souvent (et à tort) une force et une emprise quasi magique. Par ailleurs, il faut noter que toutes ces pratiques ne sont pas apprises dans un contexte

explicitement éducatif. Ceux et celles qui s'y adonnent ne se disent pas forcément « je suis en train d'apprendre la guitare », « je suis en train d'inventer le scratch ». Comme l'a remarquablement montré Lucy Green (2001), l'apprentissage avec les disques est si peu formalisé que lorsque des musicien-n-e-s de rock deviennent enseignant-e-s, il leur arrive le plus souvent d'oublier les méthodes par lesquelles ils (elles) ont appris. Il leur est difficile de formaliser des savoirs où la part d'implicite est très significative (là dessus : Lawrence 1985)

Si l'on revient aux métamorphoses accomplies par la techno et le hip hop, on conviendra que l'effet de translation, décrit par Bennet, est, d'une certaine manière, beaucoup plus vaste qu'il ne l'avait lui-même imaginé. Car, ce n'est pas seulement la logique technique de l'enregistrement qui s'invite dans la performance, les répétitions ou même l'organisation interne de la lutherie électronique mais toute la reproduction sonore qui se réinvente sans discontinuer depuis 1877, et notamment lorsque les acteurs transforment des outils professionnels ou des objets de consommation en instruments de musique et eux-mêmes en virtuoses ! Les constantes innovations populaires nous enseignent que *la sensibilité au recording permet d'agir sur son devenir et sur ses usages, qu'elle rend possible les innovations et des détournements imprévus*. Et divergeant quelque peu avec l'approche un peu objectiviste (fataliste ?) de Bennet, on peut affirmer que la dynamique de la *recording consciousness* n'est pas à sens unique, qu'elle donne lieu à un vaste réseau de circulation dont les potentialités pourraient être comparées à tous les chemins possibles que la modulation peut parcourir dans le dédale de câbles et d'instruments d'un studio d'enregistrement. Pour reprendre l'expression employée par Ilya Prigogine et Isabelle Stengers (1979-1986), de nouvelles *bifurcations* sont toujours, et ont été, possibles. On pourrait alors (re)définir la *recording consciousness* comme un échange continu où, les matériaux, les techniques et les personnes naviguent sans arrêt d'un port (la chambre) à l'autre (la scène). Comme si le feedback des machines devait toujours être équilibré par celui que le public renvoie lors des prestations ou après la sortie d'un disque... *Ce que l'on appelle la musique populaire est le mouvement de translation (sans cesse réinventé) entre ces deux pôles*, cette double réflexivité entre chambre et espace commun, entre machines et humains, cette circulation incessante. Avant d'aller voir sur le terrain ce qu'il en est, revenons, encore une fois, quelques siècles en arrière et réévoquons le moment où l'imprimerie, et un support, le livre, ont redéfini l'espace public et émancipé leurs usagers.

17 Le précédent de l'imprimerie et des instructeurs silencieux¹³⁶

Dans son livre sur les premiers temps de l'imprimerie, Elisabeth Eisenstein (1991) a montré que l'Europe des temps modernes n'était pas passée de la culture orale à l'écrit mais de la culture du manuscrit à celle de l'imprimerie, c'est-à-dire d'une culture de la rareté des sources écrites à leur reproduction et à leur diffusion dans le cadre d'un marché. Un des aspects les plus passionnants de son livre concerne les transformations que l'imprimerie a introduit en matière de transmission du savoir et d'apprentissage. Alors que la conservation jalouse des ouvrages par l'Église catholique empêchait une large diffusion des ouvrages, la reproduction par les imprimeurs de manuscrits a permis une *rationalisation du savoir*. Ayant accès à des fac-similés des textes, les érudits purent (enfin) comparer les différentes versions (réalisées par les copistes) des textes auxquels se référaient les lettrés et débusquer les (nombreuses) erreurs. À partir de là, des versions de référence purent être établies et diffusées. L'édition et la circulation de ces ouvrages, à l'échelle de l'Europe, permirent à des débats (et à des polémiques) de se nouer, en même qu'elle encouragea les *interprétations singulières*. Une fois éditées, ces interprétations purent, à leur tour, être commentées, défendues, réfutées. En un mot, la diffusion du livre imprimé favorisa le pluralisme, la liberté d'expression et l'individualisation des auteurs.

“Lorsque Kepler était étudiant à Tübingen, les astronomes devaient choisir entre trois théories distinctes. Un siècle plus tôt, alors que Copernic était à l'université de Cracovie, les étudiants pouvaient s'estimer heureux d'en apprendre une (...) La naissance de deux théories planétaires différentes en un seul siècle n'atteste pas d'une stagnation culturelle ou de la présence d'une force d'inertie. Au contraire, elle révèle une percée cognitive d'un genre sans précédent.” (Ibidem page 266)

Un deuxième point mérite également d'être souligné. En mettant à la disposition des individus des livres, *l'imprimerie a aussi permis à des penseurs audacieux de s'instruire autrement* :

“Tycho¹³⁷ devint astronome contre la volonté de son tuteur et étudia tout seul. Il échappa à la relation traditionnelle maître-élève en utilisant des textes imprimés” (Ibidem, page 258)

Pour employer les termes de Jonathan Sterne (2003), il fallut que Tycho s'arrache au *face-to-face* pour qu'il puisse remettre en cause les dogmes qu'on lui présentait comme éternels. Si ses maîtres gardaient les livres sous clés et justifiaient la méfiance de Socrate envers les écrits c'est parce qu'ils sentaient, plus ou moins confusément, que la diffusion de ces ouvrages pouvait menacer leurs pouvoirs et les croyances auxquelles ils étaient attachés. Pour s'abstraire du dogmatisme, Tycho s'aida des

¹³⁶ J'ai déjà proposé l'interprétation qui suit dans un article intitulé “Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno” pages 54 à 60 in *Mouvements* n°42 Novembre Décembre 2005.

¹³⁷ Tycho Brahe, astronome danois (1546–1601)

nouveaux supports de savoirs, les livres imprimés qu'Eisenstein désigne très justement comme des *"instructeurs silencieux"* (pages 118, 308, 310, et 319). En comparant les différents ouvrages d'astronomie entre eux et en les mettant en relation avec ses propres observations du ciel, Tycho se forgea peu à peu une opinion sur des phénomènes et des théories. À partir de là, il reformula entièrement certaines notions, sur les comètes ou l'orbite de la lune, que ses maîtres ne lui auraient jamais laissé le loisir d'envisager et encore moins de vérifier. *Bien qu'ils fussent silencieux et non humains, les livres transmirent à Tycho des savoirs que nul ne lui avait, et ne voulait, lui enseigner.* Une fois établies ses convictions à propos d'un phénomène, que faisait-il ? Il écrivait à son tour un livre, diffusé par un éditeur, pour soumettre aux autres érudits ses théories et leur assurer la pérennité. En d'autres termes, il diffusait dans l'espace public (que l'imprimerie et les réseaux de diffusion élargirent notablement) des réflexions élaborées dans la sphère domestique et à partir d'expériences menées dans la nature. Bien sûr, les travaux des savants ne découlaient pas de la seule lecture d'ouvrages, il leur arrivait communément de correspondre avec d'autres collègues, de défendre leurs théories dans des cénacles, de soumettre leurs écrits à des confrères, de vérifier un fait au moyen d'une expérience, de se munir d'appareils de mesure de leur invention etc.... Mais le fait est que lorsque les savants contestaient l'observation de tel ou tel phénomène "naturel", ils se référaient à un récit imprimé et édité qu'on leur avait fait parvenir. C'est avec un texte qu'ils débattaient et formulaient leur propre version de la réalité. Ce n'est donc pas les livres, qui restèrent enfermés à double tour dans les monastères pendant des siècles, qui posèrent les bases de la culture humaniste mais l'imprimerie et son corollaire le marché : à partir de ce moment-là, la *valeur* d'une œuvre correspondit de plus en plus à l'ampleur de sa diffusion. Point n'est besoin d'aller beaucoup plus loin pour que les lecteurs (trices) ne perçoivent les proximités entre la "révolution" de l'imprimé, magistralement décrite par Elisabeth Eisenstein, et celle des outils de reproduction sonore. Bien que la technique ne soit pas la même, ses effets sont largement comparables :

- Naissance d'un espace public de savoir transcendant les limites territoriales

Le rock'n'roll américain arrive en Grand Bretagne grâce aux disques et aux éditeurs de musique qui les gravent et les diffusent

- Possibilité de s'initier à la maison au vocabulaire grâce à un objet
Les adolescent-es britanniques s'initient au rock avec des disques dans leur chambre et dialoguent avec les électrophones.

- Constitution d'une communauté d'usagers qui dialoguent sur des corpus identiques

Mick Jagger rencontre Keith Richards dans un train, ils parlent des disques de Chuck Berry, bientôt ils rejoignent le groupe de Brian Jones. Ils jouent le blues qu'ils ont appris à aimer dans les disques et se produisent dans des clubs où jouent d'autres groupes, certains moins bons, d'autres plus matures. Le public, les pros et

la presse arbitrent les conflits et comparent les concerts avec les versions de référence enregistrées.

-La standardisation et la diffusion des supports encouragent aussi l'individualisation des usagers : naissance des auteurs

Grâce à la diffusion du rock'n'roll américain, les apprenti-e-s peuvent se comparer à leurs modèles et s'individualiser. Surgissement du paradigme du performer-créateur type Beatles.

III L'enquête de terrain ; la circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en Ile de France

Introduction : importation, appropriation, exportation

On a vu, dans le chapitre précédent, que dans la formation des nouveaux mouvements musicaux (de la pop britannique à la techno en passant par les premiers rappeurs) on pouvait discerner de grandes concordances. Partout, les praticien-n-e-s de la musique populaire apprennent avec les machines de reproduction sonore, partout ils (elles) adhèrent à des répertoires (souvent venus d'ailleurs) qui leur servent de tremplin, partout ils (elles) fondent leur propre formation, partout ils (elles) réalisent leur propre musique, partout ils (elles) s'enregistrent et tentent de diffuser leurs productions dans l'espace public.

Dans tous les cas, on s'aperçoit d'un premier mouvement *d'importation* des supports et des machines dans la sphère domestique. À ce premier moment succède une phase d'*appropriation* où, d'une part, les apprenti-e-s utilisent les supports et les machines comme des instructeurs et, d'autre part, inventent des usages spécifiques (cf. le scratch). Enfin, *in fine*, on assiste à une *réexportation* dans l'espace public au cours de laquelle les nouveaux gestes sont (re)traduits en performance. À ce moment, les nouvelles pratiques sont, à leur tour, fixées sur des supports et donnent alors lieu à des réactions, des détournements, des controverses, des variations. Alors, un nouveau cycle s'engage parfois, marqué par des bifurcations imprévues.

L'importation et l'exportation des supports peuvent également être décrits en termes spatiaux. On peut en effet considérer que l'importation d'un répertoire enregistré par un amateur définit du *local* et que, réciproquement, les réseaux (le marché ou Internet par exemple) par lesquels les répertoires transitent, déterminent du *global*. On peut aussi appeler ces deux pôles –et c'est d'ailleurs ainsi que j'ai procédé jusqu'à maintenant– le *domestique* et le *public*. À partir de là, il faut chercher les canaux et les personnes grâce auxquels les supports circulent et la façon dont les prescriptions s'opèrent. On peut appeler ce mouvement la *circulation*. Enfin, il reste évidemment à examiner le processus d'*appropriation*, c'est-à-dire la phase durant laquelle les répertoires et les objets “venus d'ailleurs” sont manipulés –individuellement et/ou collectivement– par les usagers. Ce sont donc ces trois moments –et leurs déploiements dans l'espace– que j'ai tenté de retrouver lors d'une l'enquête de terrain menée en Ile de France en 2005 et 2006¹³⁸.

J'ai essayé de comprendre comment (et si) ces “logiques”, se déployaient dans des territoires particuliers, dans un contexte de très grande diversité stylistique et de généralisation des techniques de numérisation. J'ai donc tout particulièrement porté mon attention sur *le*

¹³⁸ Cette investigation (et notamment la réalisation des cartes de réseaux) a été financée par le programme interministériel “Culture et Territoires en Ile de France”, le Bureau des Écritures de la Direction de la Musique, du Théâtre et de la Danse du Ministère de la Culture et le Conseil général de Seine-Saint-Denis. J'ai produit un rapport pour ces institutions, rapport dont on retrouve ici, quoique remanié en profondeur, de larges extraits.

type d'espaces (territoriaux, intellectuels, technologiques) dans lesquels s'inséraient les musicien-n-e-s et si les styles musicaux pouvaient être mis en rapport avec des modes d'inscription spécifiques. En bref, il s'est agi de discerner les déclinaisons de la *recording consciousness* à l'âge de la numérisation du son et d'Internet et dans des territoires donnés.

L'examen des modalités de l'enquête de terrain va permettre d'exposer et de justifier, au cas par cas, les choix méthodologiques et les outils qui ont été mobilisés.

1 Modalités de l'enquête

a) Où ?

La recherche a (principalement) été effectuée dans deux départements d'Ile de France, en Seine-Saint-Denis et en Yvelines. Le fait d'enquêter conjointement dans ces deux départements a permis de réunir des configurations urbaines variées : quartiers de grands ensembles HLM et/ou espaces historiques de l'habitat ouvrier, petits centres urbains et historiques, zones d'habitation pavillonnaire périurbaines, zones rurales, proximité avec une ville nouvelle (Saint Quentin en Yvelines). À cette pluralité de situations est venue s'ajouter la variété des lieux visités : locaux de répétition, salles de concerts, lieux d'apprentissage, studios semi professionnels ou home-studios domestiques, micro-labels indépendants, appartements, cafés, sous-sols aménagés... En outre, une enquête (très limitée) a été conduite en parallèle dans l'agglomération nantaise¹³⁹.

Bien évidemment, il a fallu définir la nature de l'attachement des personnes interrogées avec les deux principaux départements où se déroulait l'enquête. Très rapidement, il est apparu évident que la résidence (actuelle ou passée) dans un des deux départements ne pouvait pas constituer un critère exclusif. Et ce, pour au moins deux raisons. La première est factuelle. Lorsque j'ai commencé à prendre des contacts, je me suis rendu du compte qu'il était fréquent que les membres d'un groupe ne résident pas tous dans la même commune ou le même département. En conséquence de quoi, il m'a semblé que cette hétérogénéité devait plutôt être considérée comme une réalité, avec laquelle il fallait compter, que comme un handicap. La deuxième raison peut être plus fondamentale, tient à la nature même de cette recherche. En effet, l'objet de cette étude était de définir les *différents types d'espaces* dans lesquels les personnes et les objets s'inscrivent. Donc, même si les différentes expressions administratives du territoire (commune, département, région) restent pertinentes, ne serait-ce que parce qu'elles sont mobilisées de toutes parts, elles ne sauraient constituer la seule

¹³⁹ Si l'enquête dans l'agglomération nantaise a été limitée c'est, d'une part, parce que je n'ai pas réussi à y trouver des financements (malgré le déploiement d'énergie de plusieurs acteurs locaux de la politique culturelle) et, d'autre part, car, au fur et à mesure que le travail en Ile de France progressait, mes hypothèses sur la "singularité francilienne" étaient invalidées.

dimension à prendre en compte. Dès lors, il m'a semblé pertinent de considérer la relation des personnes aux deux départements, où s'inscrivait la recherche, sous l'angle de *la fréquentation*, la résidence n'étant qu'une possibilité parmi d'autres. En conséquence, la condition pour inclure des personnes dans l'étude était qu'elles fréquentent (ou aient fréquenté) ces territoires dans le cadre de leur activité musicale. Il pouvait s'agir d'une résidence (passée ou actuelle) dans un des deux départements, de la fréquentation d'un lieu de répétition ou d'un équipement (culturel ou pas, public ou non) basé dans l'un des deux départements, d'avoir été associé à un événement ou un dispositif, etc. Ainsi, un auteur-compositeur de soul a été interviewé parce que, bien que résidant à Paris, il a participé (jusqu'à la demi-finale) au *Grand Zebrock*, un tremplin organisé par une association de Seine-Saint-Denis et accessible aux musicien-n-e-s d'Ile de France. À l'inverse, pour nombre des formations ou personnes interrogées plusieurs attaches départementales ont été mises à jour. On trouve ainsi dans le panel deux membres d'un groupe résidant -ensemble- dans une commune (quasi) rurale en Yvelines, ayant vécu et effectué leur scolarité dans une localité voisine. Autre cas de figure, un bassiste qui réside à Paris mais dont le groupe répète au Blanc-Mesnil (93) et a passé toute sa jeunesse dans les Yvelines, etc. Ici, la personne est "rattachable" aux deux départements. Tout au long de l'enquête de nombreuses configurations hybrides de ce genre sont apparues.

La constitution du panel de personnes a été réalisée grâce au concours de quatre associations : Chroma et la Pêche en Seine-Saint-Denis, le Cry pour les Yvelines et Trempolino en Loire-Atlantique. La première structure organise chaque année, à l'échelle de l'Ile de France, un tremplin intitulé *Le Grand Zebrock*, coordonne des activités en milieu scolaire et organise des journées de réflexion. Ces bureaux sont situés à Noisy Le Sec (93)¹⁴⁰. La Pêche est un café musical situé à Montreuil (93) doté de locaux de répétitions, d'un studio d'enregistrement et d'une salle de concerts¹⁴¹. Le Cry est un réseau de lieux dédiés aux "musiques actuelles" (terme institutionnel qui désigne les musiques populaires) en Yvelines, il coordonne la réflexion commune des structures adhérentes, commande des recensements et des études de terrain et organise des formations musicales. Jusqu'à peu, ses locaux se situaient dans un centre culturel, également doté d'un studio d'enregistrement et de locaux de répétition, la Clef à Saint Germain en Laye (78)¹⁴². L'association Trempolino, "pôle de musiques actuelles" en Loire-Atlantique est située à Nantes¹⁴³. Elle organise de nombreuses activités, locaux de répétitions, formations, conférences dans le

¹⁴⁰ <http://www.zebrock.net/journal/>

¹⁴¹ <http://www.lapechecafe.com/>

¹⁴² <http://www.lecry.com/main.html>

¹⁴³ <http://www.trempo.com/>

département et comme les trois autres structures mentionnées participe, à des titres divers, à la définition de la politique publique.

b) Qui ?

Cette recherche concerne des *amateurs* fortement investis dans l'activité musicale et pour lesquels l'activité professionnelle est soit relativement marginale, soit encore peu stabilisée. "Fortement investis" signifie que les personnes consacrent une part considérable de leur temps à la musique et cherchent à faire valoir leur singularité dans l'espace public. Pour autant, je ne me suis pas interdit de m'intéresser à des personnes ou à des collectifs *en voie* de professionnalisation. En matière stylistique, les trois grandes familles électriques, rock, hip hop, techno, et un certain nombre d'hybrides, sont représentés.

Je me suis soit intéressé à des formations complètes, soit à certain-e-s membres d'un groupe, soit à des individus singuliers (par exemple un DJ ou une rappeuse). Dans la mesure où mon enquête concernait, en priorité, les diverses façons dont les personnes recourent aux supports, et notamment les modalités individuelles de l'entrée en musique, je n'ai pas jugé nécessaire de rencontrer forcément tous les membres d'une même formation. De toute façon, nombre des personnes rencontrées ne travaillaient tout simplement pas en groupe ; soit, elles s'accompagnaient avec des machines et se produisaient seules, soit elles ne recouraient que ponctuellement à des musiciens "auxiliaires", soit encore, leur participation à une formation était marginale au regard de ce qu'elles considéraient comme leur activité principale, enfin, certaines personnes collaboraient simultanément à plusieurs formations. En outre, au fur et à mesure que l'enquête avançait, j'ai constaté qu'une certaine division du travail régnait dans les formations. Par conséquent, lorsque je désirais obtenir des informations sur des sujets comme la diffusion de disques ou des démos ou sur la présence sur le Net, il n'était pas rare que les membres d'un même groupe me renvoient vers la personne en charge du "dossier", autrement dit il n'était pas toujours nécessaire d'aller chercher la même information auprès de plusieurs personnes.

c) Pourquoi sont-ils (elles) jeunes ?

Comme indiqué plus haut, j'ai souhaité m'intéresser à des gens très investis dans la musique mais non encore totalement professionnalisés. On sait en effet, que plus une activité est professionnalisée et plus les routines (que l'on peut aussi appeler de l'expérience) occupent une place significative dans l'activité. C'est justement grâce à ce socle de compétence que la singularité d'un individu peut s'exprimer efficacement dans les épreuves courantes de la vie professionnelle. Par conséquent, il m'a semblé plus pertinent de m'intéresser à des musicien-n-e-s dont la compétence était encore (ou avait été récemment) en cours d'élaboration. Les personnes rencontrées sont

donc jeunes, de 20 à 34 ans (voir le tableau de l'Annexe I). Par ailleurs, étant né-e-s entre le milieu des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, elles ont l'intéressante particularité d'avoir grandi sans l'Internet tout en l'utilisant désormais couramment. S'il fallait définir ces deux générations à l'aide d'un objet ce serait, sans hésitation, la "génération K7"...

d) Minorités et questions de genre

J'ai demandé aux associations d'inclure dans leurs recommandations des personnes appartenant aux minorités visibles et/ou enfants d'immigrés. Il me semblait en effet important, d'une part, de représenter des minorités dans le panel et d'autre part, d'interroger l'association fréquemment posée comme allant de soi, entre certaines minorités et des styles musicaux¹⁴⁴, par exemple celle entre le rap et les enfants d'immigrés maghrébins ou africains. L'éventuelle relation entre l'origine des personnes et leur style musical n'a jamais été abordée en tant que telle lors des entretiens mais à partir de la "fenêtre" de cette recherche, l'usage des supports enregistrés et des outils de manipulation du son. On peut d'ores et déjà noter que, de ce point de vue, la concordance entre l'origine des personnes et le style musical est loin d'être établie. Comme on le verra la réponse est bien plus "sociale" "qu'ethnique".

Mon projet originel était également d'établir un panel avec 50% de femmes et d'hommes. Ce parti pris a été extrêmement difficile à tenir. Tout d'abord parce que les associations-ressources m'ont surtout proposé de rencontrer des formations (ou des individualités) à très forte dominante masculine. Le fait qu'il faille simultanément couvrir différents types d'environnements au sein des départements et veiller à une diversité stylistique n'a pas non plus simplifié les choses. Les groupes et les personnes rencontrés dans le cours de l'enquête n'ont pas été plus à même de m'indiquer des femmes exerçant des activités musicales. Par ailleurs, il est vite apparu que les femmes étaient cantonnées à certaines fonctions et notoirement absentes d'autres. On a ainsi du mal à trouver une femme DJ, une guitariste soliste, une turntabliste... Et, de fait, à quelques exceptions près, les musiciennes présentes dans cette étude sont pour la plupart chanteuses et ce, quel que soit le style¹⁴⁵. Les seules instrumentistes femmes (guitare et batterie) du panel d'Ile de France font partie d'un trio de rock féminin basé en Seine-Saint-Denis (où officie aussi une chanteuse). Un autre duo féminin a été interrogé à Nantes. De fait, il semble bien que *cette difficulté à trouver des femmes exerçant des activités similaires aux hommes ne résulte pas d'une carence de mes informateurs mais plutôt qu'elle traduise une réalité structurelle*. Plutôt que de chercher à tout prix à assurer une double

¹⁴⁴ On ne s'étendra pas ici sur l'usage, relativement répandu, qui consiste à parler d'ethnicité au sujet de certaines populations et pas à propos d'autres...

¹⁴⁵ Ce "cliché" est d'ailleurs également très sensible dans le monde professionnel, y compris dans sa dimension mondialisée.

parité (i.e aussi bien entre les sexes qu'en termes de pratique instrumentale), j'ai pris acte de cette "réalité" et j'ai orienté ma réflexion sur les façons dont se construisait ce déséquilibre et comment il se maintenait¹⁴⁶.

Mon hypothèse de départ était que la différence entre les genres est le résultat d'une construction –sans cesse confortée– et non pas d'une altérité radicale, essentielle, des sexes. On verra dans la conclusion de l'enquête quelles modalités entretiennent cette "différence", mais sans plus attendre, on peut dire qu'un territoire supplémentaire est (rapidement) venu s'ajouter à ceux qui avaient été énoncés lors de la conception de l'enquête : la *masculinité*.

e) Le panel (voir aussi les tableaux de l'Annexe I)

25 personnes (16 hommes et 9 femmes) ont répondu favorablement à ma demande de les interroger et se sont prêtées à un entretien. Deux membres d'un groupe et une rappeuse ont en outre accepté d'être filmé "en action".- La durée moyenne des entretiens a été d'environ d'une heure et quinze minutes, mais certains ont duré deux heures, ils se sont déroulés dans des lieux divers avec une dominante pour les cafés, à des horaires variables, établis en fonction de la disponibilité des personnes. Certaines ont expressément demandé, y compris dès les premiers contacts téléphoniques, que le tutoiement s'instaure, ce que j'ai accepté. Le reste du temps, j'ai systématiquement employé le vouvoiement.

- Comme je l'ai déjà signalé plus haut, d'autres échanges ont eu lieu à l'occasion des captations vidéo : avec les deux chanteuses du groupe *Saltlake*, après un concert au Gibus (Paris), le guitariste (utilisateur du logiciel Live) du groupe *Highstation*, dans les locaux de la Clef, et avec des rappeurs lors d'une rencontre dans le sous-sol d'un garage à Saint-Ouen.

f) Les entretiens

Selon l'expression consacrée en sciences sociales, les entretiens étaient semi directifs et de type qualitatif. Ils se déroulaient, grosso modo, en trois grandes parties. Tout d'abord, *une première partie biographique*. La toute première question portait sur le (ou les) déclic(s) (événement, personne proche, prescripteurs, répertoire) étant à l'origine du désir de (faire de la) musique. À partir de là, nous tentions de tirer le fil de l'apprentissage musical, premiers instruments, répertoires marquants

¹⁴⁶ Sur les problématiques liées au genre et à la technique ; Chabaud-Rychter et Gardey et. al (2002), Gardey (1998), Gardey et Löwy et. al (2000), Löwy (2000 et 2006).

puis premières expériences partagées, groupes etc. En parallèle, et tout au long de la discussion, il était demandé aux personnes de faire état des objets de reproduction sonore et des musiques enregistrées qui les avaient accompagnés tout au long de leur parcours : historique des appareils d'écoute, usage de la radio, disques et/ou cassettes des parents et des amis, possession et usage d'une chaîne hi-fi personnelle, acquisition d'un baladeur, d'un dictaphone etc. Inlassablement, je demandais la provenance et les spécifications des objets (qui les a offerts ou prêtés ? De quel magasin proviennent-ils ? La marque et les spécifications ? Y avait-il une notice d'explication ? etc.).

Je me suis aussi intéressé aux canaux par lesquels les répertoires de prédilection arrivaient dans l'espace domestique (qui fournit des cassettes ? Avec qui les échange t-on ? Fratrie ? Ami-es de collègue ? Enseignant-e-s ? Les pairs ? Médiathèque ? Radio ?). Pour nombre de personnes interrogées, la chronologie était rythmée par les appartenances successives à des groupes et par les différentes passions pour des répertoires (la période Nirvana puis l'époque Red Hot Chili Peppers etc.).

La deuxième partie de l'entretien était globalement consacrée à la façon d'apprendre et de pratiquer la musique, en solitaire et/ou avec d'autres. Tout d'abord, l'accent était mis sur l'usage des disques enregistrés et des outils de production sonore (du magnétocassette aux instruments de musique en passant par les outils informatiques) dans l'espace domestique. Je me suis efforcé de comprendre quels objets constituaient (ou pas) des ressources, comment et où ils avaient été utilisés. Là encore, j'ai cherché à établir la provenance des objets et les prescripteurs (proches, animateurs de radio, journaliste ou prof de guitare) qui les recommandaient. Au fur et à mesure que l'on se rapprochait des activités actuelles des personnes, je leur ai demandé de me décrire avec précision leur usage des instruments de musique et des supports et comment ils (elles) concevaient et fabriquaient (avec et sans les autres) leur musique. À ce propos, j'ai prêté une attention particulière aux formats d'encodage du son et à aux lecteurs grâce auxquels les fichiers circulaient entre les personnes (lecteurs MP3, supports audio, samplers, tablatures, Internet, sites, FTP dédiés aux échanges infra, etc....). En conclusion de cette partie, les personnes décrivaient leurs expériences successives d'enregistrement de leur répertoire (original ou existant). Selon les parcours, cette séquence pouvait occuper (ou pas) une place assez conséquente.

La dernière partie de l'entretien avait pour objet de cerner les canaux utilisés pour la diffusion de sa musique et les stratégies mises en œuvre à cet effet. On peut diviser cette partie en deux sous séquences, qui, selon les cas, pouvaient éventuellement se recouvrir. D'une part, il s'agissait de savoir comment étaient mobilisées les ressources nécessaires pour enregistrer des disques (matériel et lieu de travail, ingénieurs du son, labels, tourneurs, directeurs artistiques, arrangeurs, managers, maisons de

disques, tremplins etc.) et de quelles façons étaient réalisées et finalisées (post-production) les prises. Le choix (ou le refus) de l'auto-production a été largement abordé. D'autre part, je me suis intéressé à l'usage de l'Internet et tout particulièrement à la création et à l'entretien d'un ou plusieurs sites. Je me suis peu à peu rendu compte d'un usage intense et extrêmement diversifié du Web par les individus comme pour les groupes, à l'exception notable des trois rappers. J'ai procédé à un recensement, le plus systématique possible, des outils informatiques, logiciels, comptes chez un fournisseur d'accès et nom de domaine dont disposaient (ou pas) les personnes et là, comme ailleurs, à la provenance de ces ressources. Enfin, tout au long des entretiens, une attention "transversale" a été portée sur la fréquentation des dispositifs publics, parapublics ou associatifs d'enseignement musical et/ou de prêts de disques. Les entretiens qui sont cités dans ce texte sont ceux qui ont été réalisés en Ile de France et c'est ce même matériau qui a été utilisé pour les cartographies.

g) Cartographies

- À partir des données collectées lors des entretiens, des *cartographies de réseaux* ont été réalisées. Le recours à cette technique avait comme objectif de compléter l'analyse "traditionnelle" des entretiens par une autre technique de lecture. En confiant à un logiciel (et à son concepteur) le soin d'analyser des données quantitatives, et notamment celles ayant trait aux objets et aux supports, j'espérais que des logiques, que je ne pouvais percevoir d'emblée, surgiraient. Ce choix m'a paru d'autant plus intéressant qu'il permettait de traiter sur un même plan (au sens géométrique du terme) les personnes interviewées et une foule d'entités hybrides : sites Web, machines de reproduction sonore, instruments de musique, prescripteurs, magasins de musique, chaînes de radio, disques de rock etc.... En bref, la cartographie a permis de représenter des interactions entre les choses et les gens, c'est-à-dire le sujet même de cette investigation. Dans la mesure où les cartes *représentent visuellement les propos des acteurs*, la méthode a, d'une certaine façon, consisté à inverser la logique habituelle de la sociologie qui, d'ordinaire, établit des schémas d'interprétation à partir des représentations qu'elle attribue aux acteurs ¹⁴⁷.
- Pour établir les cartes, quatre "chapitres" ont plus particulièrement été répertoriés dans les entretiens.
 - *L'entrée en musique* (notamment sous l'angle des premiers amours pour des répertoires et des appareils d'écoute)
 - *Les canaux par lesquels la musique arrivait dans l'espace domestique* (médiats, intercesseurs humains, supports, lieux de diffusion et d'achats)

¹⁴⁷ De ce point de vue, mon approche diverge fortement de la sociologie de la légitimité de Pierre Bourdieu.

- *Les usages personnels ou collectifs de l'informatique et de l'Internet*
- *L'exportation dans l'espace public de la musique enregistrée par les formations (ou les individus).*

Ces quatre thématiques s'inscrivaient dans le script des entretiens ; le récit de l'apprentissage avec la musique enregistrée et les usages actuels des supports. Comme indiqué précédemment, elles avaient l'avantage d'inclure aussi bien les personnes que les autres entités ciblées par cette enquête.

Les données ayant trait à ces différentes dimensions ont été recensées à partir des transcriptions des entretiens et placées dans des tableaux Excel¹⁴⁸. Sur les conseils d'Andreï Mogoutov, concepteur du logiciel RéseauLu¹⁴⁹, j'ai distribué à des personnes et des objets des suites de propriétés et d'attributs et ce, de deux manières. Premièrement, j'ai constitué des agglomérats très denses de données pour tenter de restituer, un tant soi peu, la complexité des réseaux de sociabilités et de techniques. Deuxièmement, j'ai répertorié des données homogènes afin de fabriquer des cartes monothématiques. Cette dernière méthode permettait, si besoin, de choisir des corpus homogènes de données et de les croiser avec d'autres. L'autre intérêt de cette étape étant de permettre de décomposer en phases distinctes l'analyse des cartes. Une fois les données collectées, et après avoir décidé comment elles seraient connectées entre elles, le logiciel RéseauLu a édité différentes cartes.

En règle générale, le logiciel agglomère autour d'une personne les entités qui lui sont associées et matérialise cette relation par des *liens*. Par ailleurs, une couleur différente est attribuée aux différentes catégories de données. Par exemple, dans la carte consacrée aux répertoires écoutés au début de la passion musicale, les groupes ou les personnes sont représentés par un icône (verte) et les répertoires par un carré orange, etc. Néanmoins, il est important de comprendre que si une entité est citée par plusieurs membres du panel, sa taille augmente et sa position tend à se rapprocher du centre de la carte. Dans ce cas de figure, le rapport a alors tendance à s'inverser et ce sont les personnes qui sont disposées autour de l'entité.

Après que toutes les cartes aient été éditées, la dernière étape a consisté à interpréter ces représentations. Pour cela, j'ai procédé à des *groupages accompagnés de commentaires et de légendes*. Comme on le verra, les cartes ont été lues à partir de paramètres variables comme le genre, le style musical, la localisation, la circulation des musiques, le département ou le répertoire d'une génération, etc. En tout état de cause, il est important d'insister sur le fait que *les cartes figurant dans cette étude ne prennent leur sens qu'accompagnées des notes, des dessins et des commentaires*.

De fait, il est patent que la représentation sous forme de réseaux de données hétérogènes permet d'apprécier la variété des ressources

¹⁴⁸ Notamment en recourant à des recherches avec des mots clés dans les fichiers Word des transcriptions

¹⁴⁹ <http://www.aguidel.com/fr/>

(humaines et/ou techniques) qui jalonnent un parcours musical. En mettant côte à côte les personnes, les départements, les outils, les médias, les différents répertoires, les styles, les prescripteurs amicaux, familiaux et institutionnels, les magasins, les logiciels, les connexions Internet *et en les reliant* on a un peu le sentiment d'être en face de "la musique", une entité générale composée de tas d'autres entités, en deux mots : une pratique sociale. La cartographie a, sans nul doute, permis de mieux apprécier les divers types d'espaces dans lesquels s'inscrivent les objets, les personnes et les pratiques...

Toutes les cartographies ont été établies à partir des données recueillies auprès du panel de Seine-Saint-Denis et des Yvelines. En règle générale, les cartes concernent les 20 musicien-n-e-s. Lorsque Vickie (VJette) et Georges (animateur d'un collectif hip hop) sont pris en compte, je le précise.

h) Captations vidéo

C'est le même souci de diversification qui a conduit à réaliser trois captations vidéo.

-La prestation en public du groupe d'électro-rock *Satlake* au Gibus (Paris) lors d'un tremplin.

-Une démonstration par Jean-Bernard, guitariste et compositeur du groupe *Highstation*, de sa façon d'utiliser le logiciel Live (également utilisé par d'autres "technoïdes" du panel).

-Une rencontre -entre la battle et la répétition- entre des rappeurs (incluant la rappeuse Sirène) et un DJ dans le sous-sol d'un garage à Saint-Ouen.

Les captations avaient comme pour objectif principal d'observer *l'espace matériel* au sein duquel les personnes "pensaient en acte" : espace scénique, arcanes d'un logiciel, espace de la répétition. L'analyse de ces dispositifs a servi à mieux préciser les différents *continuums* allant de la machine aux personnes selon les styles. Ce souci de s'approcher au plus près de la musique "en train de se faire" était notamment justifié par le fait que, tout au long de l'enquête, les personnes ont souvent présenté certaines techniques comme des "espaces limites" qu'il était essentiel ou nuisible de fréquenter ¹⁵⁰.

¹⁵⁰ À ce stade de la recherche, il est patent que l'affiliation à un style, d'une part, et la différence sexuelle, d'autre part, s'expriment en grande partie par l'adoption et le rejet de certains types d'objets et, plus généralement, par l'attachement à des modes de représentation et de manipulation du son. Le terme "d'espaces limites" est inspiré du concept "d'objet frontières" employé par Jean-Paul Gaudillière dans son livre *la médecine et les sciences, XIXe-XXe siècle* (2006). On doit à Susan Leigh Star & James Griesemer (1989) le terme "d'objets limites".

i) Sites Internet, musiques, carnets ethnographiques

D'autres sources ont été mobilisées. D'une part, les sites Internet, les pages *MySpace.com* ainsi que des extraits musicaux ont été consultés et archivés. L'observation des sites a permis de collecter des données pour les cartographies et de prendre connaissance de l'univers visuel des formations et de leurs modes de communication. En plus du logiciel Live, déjà cité, le logiciel Guitar Pro a également été étudié. Enfin, avant et après les entretiens, j'ai consigné des notes dans un carnet ethnographique que j'ai remis en forme et donné ici certains extraits¹⁵¹.

j) Représentativité ou représentation ?

Je l'ai dit, cette étude est de type qualitatif, c'est-à-dire qu'elle consiste à s'intéresser en détail au parcours d'un nombre limité de personnes et aux objets qui les accompagnent. On ne saurait donc prétendre que les conclusions (ou même les observations) de cette recherche puissent être élevées au rang de généralités et puissent mécaniquement s'appliquer à toute une génération ou même à chacun des styles abordés. Au point de vue stylistique, j'ai veillé à éviter par trop les généralisations et à situer mes hypothèses dans le cadre de l'enquête. Avant tout, mon ambition a été de comprendre le mieux possible la façon dont des personnes s'inscrivent dans des techniques particulières et, *au moyen de comparaisons*, de rendre compte des concordances et des dissonances entre les diverses options. Je me suis notamment attaché à examiner si les évolutions mentionnées dans la deuxième partie de ce travail se vérifiaient et surtout de quelles façons *concrètes* la relation aux outils d'enregistrement s'établissait. Dans un même ordre d'idées, j'ai cherché à comprendre comment des pratiques effectuées dans des cadres similaires (par exemple Internet) pouvaient donner lieu à des déclinaisons spécifiques. C'est d'ailleurs aussi pour rendre compte de la variété des parcours individuels que plutôt que d'utiliser de courts fragments des entretiens (comme c'est souvent le cas dans les comptes-rendus sociologiques d'enquête) j'ai préféré reproduire de larges extraits des dialogues avec les membres du panel qui, ne l'oublions pas, sont la matière première de cette recherche. Cette option m'agréa d'autant plus qu'elle rend compte, au moins partiellement, le fait que toute recherche est d'abord un dialogue, une *co-construction*. Dans un même souci de diversité des représentations, et en sus des cartographies, j'ai agrémenté le texte d'images de toutes sortes : schémas techniques, photogrammes, courbes. Comme dans les deux chapitres précédents, ce matériau est régulièrement mobilisé et commenté dans le cours de la restitution.

Au final, les échantillons réunis –je parle ici de l'ensemble des matériaux collectés– pourraient être comparés à ceux que les DJ(s) de rap prélèvent dans les disques de soul des années soixante-dix. Le *sample*

¹⁵¹ Sur le principe de consigner des réflexions et des observations : Anselm Strauss (1992)

d'une rythmique de basse/batterie d'un James Brown ne représente certainement pas l'entièreté du morceau sur lequel il a été prélevé, pas plus que le style de James Brown. Toutefois, si on l'étudie attentivement, "sous toutes les coutures", et qu'on le compare avec d'autres samples de la même section rythmique, on finira à la longue par se faire une *idée* de la façon dont l'orchestre procède pour produire sa musique, pour sonner comme ça. Au final, il ne sera pas question de prétendre connaître tout de James Brown (ce qui d'un point de vue cognitif est de toute façon impossible) mais de mieux l'apprécier. En résumé, l'échantillon que j'ai analysé ne doit pas être conçu comme représentatif mais comme une *représentation de mon enquête*, une tentative de compréhension.

2 Les débuts

a) Le déclic

Après quelques rapides préliminaires (date de naissance, lieux de résidence), j'ai débuté les entretiens en demandant aux personnes si elles se rappelaient un déclic ayant décidé de leur vocation musicale. Plusieurs types de réponses m'ont été données.

☛ Le premier registre fait référence à une "personne phare" (ami-e d'école ou d'internat, parent, membre de la fratrie, musicien local) qui donne envie "de se lancer". Dans ce cas de figure, la référence à la famille est régulière

« **FR** Est ce que vous vous rappelez d'un disque, d'un événement, en bref d'un déclic particulier qui vous a amené à la musique ?

Félix (guitariste de *Maçthink*) Pour moi c'est d'avoir vu jouer un guitariste, quelqu'un que je connaissais, plus âgé que moi, plus ou moins de ma famille, que j'ai vu avec la guitare »

Les frères ou les sœurs sont aussi régulièrement convoqués

« **FR** Est-ce que vous vous rappelez d'un déclic musical ?

ADN (DJ de *Solid*) C'est je pense mon grand frère ; une guitare, une chambre »

Parfois, une part de contrainte est explicitement mentionnée

« **Prince 2** (DJ et batteur) Bah c'est les Beatles, j'écoutais ça quand j'étais petit... J'avais pas tellement le choix, c'est ma sœur qui écoutait ça et du coup j'ai pris ça comme c'est venu (...) C'était vraiment ça quand j'étais tout petit de 1 à 10 ans. Après j'ai eu ma dose et je détestais les Beatles »

Cathy (chanteuse de *Kimchen*) parle de l'influence déterminante de son père :

« Disons que la musique a toujours fait partie, on va dire, de ma vie puisque mon père était musicien, guitariste. (..) j'ai toujours chanté avec mon père, on apprenait des chansons et mon père m'accompagnait à la guitare et on passait le dimanche à

enregistrer déjà sur une chaîne hi-fi, cassette : "record". On faisait ça comme ça, on avait 3 ou 4 cassettes et à chaque fois on réenregistrait dessus.

FR Et ça c'était à quel âge ?

Cathy Oh c'était vers 6 ans »

On notera que, outre son père, Cathy relie expressément son initiation au magnétophone à cassette et même très précisément à la touche "record".

Contexte comparable pour Sabine

« **FR** Qu'est-ce qui vous a donné envie de chanter auparavant ?

Sabine Mon père a une discothèque phénoménale, en vinyles et en cd. Il a vraiment beaucoup de disques. Cela va de Metallica à Bach, cela passe par le classique, le rock, le funk, la soul. (...) J'écoutais sur la chaîne hi-fi des parents, en haut dans le salon. Mais, par contre, on y allait quand on voulait et on mettait les disques qu'on voulait (...)

Et qui nous explique, en actes, ce que veut dire d'être accompagnée par un instructeur non humain.

« **FR** Qu'est ce que faisiez avec vos disques, vous chantiez en même temps ?

Sabine Je dansais beaucoup, je chantais par-dessus, on faisait des chorégraphies avec des copines. Beaucoup de chœurs, j'harmonisais beaucoup. C'est ma sœur qui m'a rappelé ça. Même petite sur Chantal Goya, je ne chantais pas la voix principale »

Dans un ordre d'idées voisin, Théo (chanteur et clavier solo de soul) présente également le contexte familial comme le premier incitateur. Toutefois, il ajoute une série d'autres expériences qui, en s'accumulant, ont fini par donner corps à sa vocation.

« **Théo** Oui les déclencheurs c'est simplement, c'est mon grand-père qui passait à la maison, mon père aussi qui jouait un peu de guitare et cet émerveillement que je pouvais avoir à les voir jouer, ça c'est depuis tout petit. Et puis en grandissant quand j'allais au lycée, au collège, j'ai commencé à me rapprocher de la musique, à toucher, à tâtonner un peu différents instruments et puis un p'tit groupe. Et puis à un moment donné il y a eu d'autres déclencheurs ; j'ai été voir des concerts, des jeunes aussi mais une génération un peu au-dessus. Ça m'a réellement motivé de les voir sur scène, ça m'a fait voir que j'étais fait, quelque part, pour ça »

☛ Comme vient de le suggérer Théo, les amis et, plus généralement, les réseaux de sociabilité adolescentes ont en grande importance. Ils constituent le deuxième registre de réponses. Gérard (clavier et bassiste de *Highstation*) décrit, par exemple, comment on s'assemble à l'école *autour d'un genre musical*.

« **Gérard** Ben en fait le début ça c'est joué au lycée, vraiment concrètement où j'ai rencontré dans le cadre de la seconde... des

copains de classe qui sont devenus de très bons potes et qui avaient, avec eux, on avait des goûts musicaux communs qui étaient... on va partir sur du punk, punk et tout ce qui est mouvance autour de ça »

Même son de cloche chez Moktar (rappeur) qui, en plus des amis, mentionne l'attraction exercée par un artiste local déjà doté d'une certaine notoriété

« **Moktar** Donc en fait le rap, j'ai commencé exactement à 13 ans. C'était lorsque j'habitais à George Sand à Trappes (...) C'était par rapport à une envie de faire du rap parce que je voyais tous mes copains qui faisaient du rap. Y'avait La Fouine à Trappes qui est un chanteur assez connu, qui a aujourd'hui une grande notoriété »

Marie (batteuse du groupe *Hedidnot*) évoque, sans hésitation, les premiers cours de flûte à bec à l'école et Sabine (chanteuse du groupe *Macthink*) situe également dans le cadre scolaire, l'incitation *décisive*

« **Sabine** Je pense que je devais être en seconde et c'était un gala de lycée. À cette occasion, j'ai chanté une chanson de Sam Brown qui s'appelle "Stup". En fait je chantais par pur plaisir mais un "collègue" (rires) est venu me voir et m'a proposé de venir dans un groupe de rock. Un groupe de rock bateau comme on fait quand on est jeune et qui répète dans un garage. Nous jouions du Neil Young, du Nirvana, de l'Aerosmith, du Kate Bush aussi »

Tout de suite, elle relie cet engagement au premier disque qu'elle a acheté *elle-même*

« **Sabine** (...) Je me souviens d'ailleurs avoir été acheter mon premier vinyle, c'était un disque de Madonna qui s'appelle *Like a prayer* (1989). C'était vraiment mon premier disque

FR C'était un 45 tours ?

Sabine Non, non un 33, cela sortait de la Fnac, ils étaient tout chauds, le mec m'a sorti le premier, alors qu'ils n'étaient pas encore rangés ! J'attendais ce disque comme une folle »

☛ Justement, et nous voici en présence du troisième registre, la vocation peut être reliée à un répertoire sans que des médiateurs humains soient explicitement mentionnés

« **FR** Est ce que vous avez le souvenir d'un déclic ou d'un événement ou d'un disque en particulier qui vous a, comme on dit, lancé dans la musique ?

Francis (bassiste et clavier de *Saltlake*) (...) Ouais carrément... L'album sans titre de Rage Against The Machine (1992) »

Dans un même ordre d'idées, Tania (guitariste du groupe *Hedidnot*) relie la découverte des Frères Hanson (qu'elle définit comme un boys-band) à l'envie de jouer de la guitare et du rock en groupe. Arianne (chanteuse de *Hedidnot*) parle de sa passion, qu'elle décrit comme dévorante, pour Mariah Carey. Elle évoque la cassette sur laquelle elle écoutait en boucle la chanson "I can't live without you" vers 9-11 ans et la pochette du disque, en noir et blanc où apparaissait une partie du visage de la

chanteuse. Elle me dit aussi qu'elle doit à Alanis Morissette d'avoir éprouvé l'envie de chanter et d'écrire des textes. Même attachement très fort à un répertoire pour Cathy, que l'on a déjà vu passer ces week-ends à enregistrer avec son père. D'abord un premier "amour d'enfance" (Mylène Farmer) puis un nouveau groupe dont Cathy achète un disque au marché et qui lui donne envie de jouer de la guitare

« **FR** Et toi tu te rappelles d'une sorte de déclic, ta musique à toi ?

Cathy Un déclic ? C'est quoi comme sorte de déclic ?

FR Est ce que à un certain moment tu as commencé à t'intéresser spécifiquement à un musicien ?

Cathy Moi c'était Mylène Farmer, j'étais dingue de Mylène Farmer, à 6 ans je chantais Mylène Farmer dans la rue et on me demandait de me taire parce que je chantais "Je suis une catin" ! Alors, après savoir si c'était un déclic ou pas j'en sais rien mais j pense que le véritable déclic où j me suis dit "j'ai envie de faire de la musique, j'ai envie d chanter" ça a été avec les Cranberries à 14 ans

FR Tu as un souvenir précis, du disque, de la chanson, du nom de l'album ?

Cathy C'était "Zombie" (1994) c'était le single "Zombie"

FR C'était un single, en CD ?

Cathy Oui oui c'était déjà en CD. Je l'avais acheté parce qu'on allait avec mon père le dimanche au marché à Blanc-Mesnil, y'a encore des vendeurs de disques, et donc on avait été acheter ensemble le CD et j l'avais écouté en boucle. Et ça m'avait donné envie de faire d la guitare »

Naturellement, cette rencontre (souvent présentée comme une véritable révélation) avec un répertoire particulier peut fort bien se conjuguer avec de nouvelles amitiés

« **FR** Le début de ta passion est associée à un événement, à une musique ?

Victor (bassiste de *Kimchen*) Oui c'est associé à deux choses que j'ai eu, plus ou moins, en même temps. D'abord y'a un album, c'était la sortie de *Nevermind* de Nirvana (1991), ça a été un gros truc déclencheur, et après cette même période, j'étais en internat toute la semaine et j'avais un pote qui faisait de la batterie. Voilà, il faisait ça en salle de musique et j'ai découvert cet instrument, visuellement parlant, quelqu'un qui en jouait, qui s'installait. Donc ça m'a fait me mettre sur la batterie »

Sirène (rappeuse) explique son engagement par l'attraction générale que le rap exerçait sur elle.

« **Sirène** (...) J'ai commencé à écouter du rap à partir de 14 ans à peu près (...) Mais en fait ça m'a motivé pour faire du rap en premier lieu parce que, 'fin bon les paroles elles étaient créatives et c'était surtout pour envoyer de messages et j'ai trouvé que

c'était intéressant (...) et je crois que c'est ça qui m'a donné envie d'écrire, parce que, d'exprimer ses sentiments, de pouvoir se faire entendre, et pour moi, je pense que pour les jeunes c'est le moyen le plus facile de ... »

Un peu plus tard dans la discussion, elle finit par relier sa motivation à une formation précise

« **FR** (...) Quand est-ce que donc l'envie du rap a commencé à se manifester et plus exactement comment ? Par quel, est ce qu'il y a un évènement, un disque particulier ?

Sirène Un évènement particulier non. Mais un disque particulier oui. Le Secteur A. C'était un groupe de rap avec Stormy Buggy, Doc Gyneco, 'fin à l'époque, moi je pensais que, ils passaient plus des messages, ils parlaient plus aux jeunes »

Puis, arrive un initiateur qui non seulement dit quelle musique écouter mais, dans une certaine mesure aussi, comment l'apprécier.

« **FR** Comment vous l'avez rencontré ce disque ou ce groupe ?

Sirène Bah, je suis partie en vacances à Gennevilliers (*Sirène réside à Montreuil*) et c'est à partir de là que j'ai commencé à écouter du rap

FR Décrivez moi exactement comment ça c'est passé, vous vous en rappelez ?

Sirène Vaguement mais bon. En fait c'est mon cousin, il écoute souvent du rap et j'écoutais avec lui parce que de toute façon j'avais pas le choix et à partir de là j'ai... Parce qu'en fait moi, j'écoutais pas vraiment le rap, j'écoutais plus la musique et pas les paroles, il me dit, "bah je pense que t'aimes pas le rap parce que t'écoutes pas assez bien les paroles"

FR Ah oui

Sirène Et je me suis rendu compte qu'il avait raison parce que quand j'ai écouté les paroles y'a des textes où on se reconnaît des fois, y'a des textes où on a vécu aussi. Voilà je pense que c'est ce qui m'a accroché»

Parfois, c'est moins un répertoire ou un genre musical qu'une sensibilité précoce à la "musique" qui est convoquée

« **Stéphane** (guitariste de *Saltlake*) (...) Quand j'étais petit, ça a toujours été mon passe-temps favori d'écouter de la musique, je préférais faire ça que de regarder la télé. Pourtant mon père et ma mère écoutent pas particulièrement la musique mais moi c'est vrai que c'était un truc, quand j'étais petit je regardais plus M6, les clips que les dessins animés sur TF1 »

Comme Stéphane, plusieurs autres personnes citent M6 et plus particulièrement l'émission Rap Line. Cependant, à un moment de l'entretien, Stéphane évoque néanmoins une boum où il a découvert Nirvana et La Mano Negra et date de ce moment son engagement.

Pour Marc (sonorisateur et animateur du groupe *Highstation*), le déclic s'incarne dans une "situation type" où se conjuguent un objet et un répertoire

« **Marc** Alors le déclic je me souviens très bien c'est les longs trajets en voiture avec mes parents et j'avais forcément, comme tous les ados, un walkman on va dire (...) Et alors je m'amusais à décortiquer les différents instruments dans une chanson. Donc j'écoutais, alors à l'époque j'écoutais un peu de tout mais pas mal avec Jimi Hendrix par exemple. Je sais qu'avec Jimi Hendrix j'arrivais bien à dissocier leur trio tu vois, j'arrivais... C'est facile aussi remarque maintenant mais j'arrivais à bien isoler la batterie, à bien isoler la basse, à bien isoler la guitare, voilà. »

Beau récit où l'on voit l'adolescent recréer dans la voiture familiale sa chambre de musique avec Hendrix (dont on reparlera bientôt) et nous démontrer *in vivo* comment la *recording consciousness* prend concrètement forme¹⁵². La possession de son propre matériel d'écoute amène, régulièrement, à parler d'un deuxième choc, plus consenti, peut être plus personnel que les explications contextuelles liées à la famille.

« **Prince 2** (...) C'était un peu plus tard vers 14-15 ans. Et là ça a été Nirvana. Le premier CD que j'ai acheté c'était *Nevermind*, c'était vraiment le premier que j'ai acheté tout seul. Juste quand il est sorti. J'avais une mini chaîne hi-fi Sony (rires), j'me souviens, vraiment les minis chaînes. »

☛ Dans le quatrième et dernier registre de réponse, les personnes tendent à récuser l'idée d'un déclencheur externe au profit d'une nécessité intérieure. Elles évoquent plutôt le besoin de faire quelque chose d'artistique, de trouver un cadre pour s'exprimer, voire de faire quelque chose d'utile pour les autres.

« **Diop** (chanteur de world music) Je sais pas si y'a quelque chose qui m'a donné le déclic en tout cas par rapport à une personne en particulier, parce qu'en fait moi je m'étais toujours dit qu'...j'voulais essayer de créer quelque chose en fait pour... tout le monde (...) »

Dany (guitariste de *Kimchen*) :

« Je cherchais le vecteur. J'ai été à quatre ans dans une bibliothèque, j'ai écrit, j'ai essayé de peindre, de faire l'acteur, je suis passé par tout un tas de choses et finalement en dernier lieu, j'avais un ami qui jouait de la guitare et ça m'a donné envie de jouer aussi quoi »

Georges (animateur d'un collectif de hip hop) évoque lui aussi l'envie de s'impliquer dans un collectif, de bâtir un projet.

« **Georges** Moi, je suis surtout un amateur de l'humain, pour être sincère. Donc ce qui m'intéressait surtout c'était d'être..., de

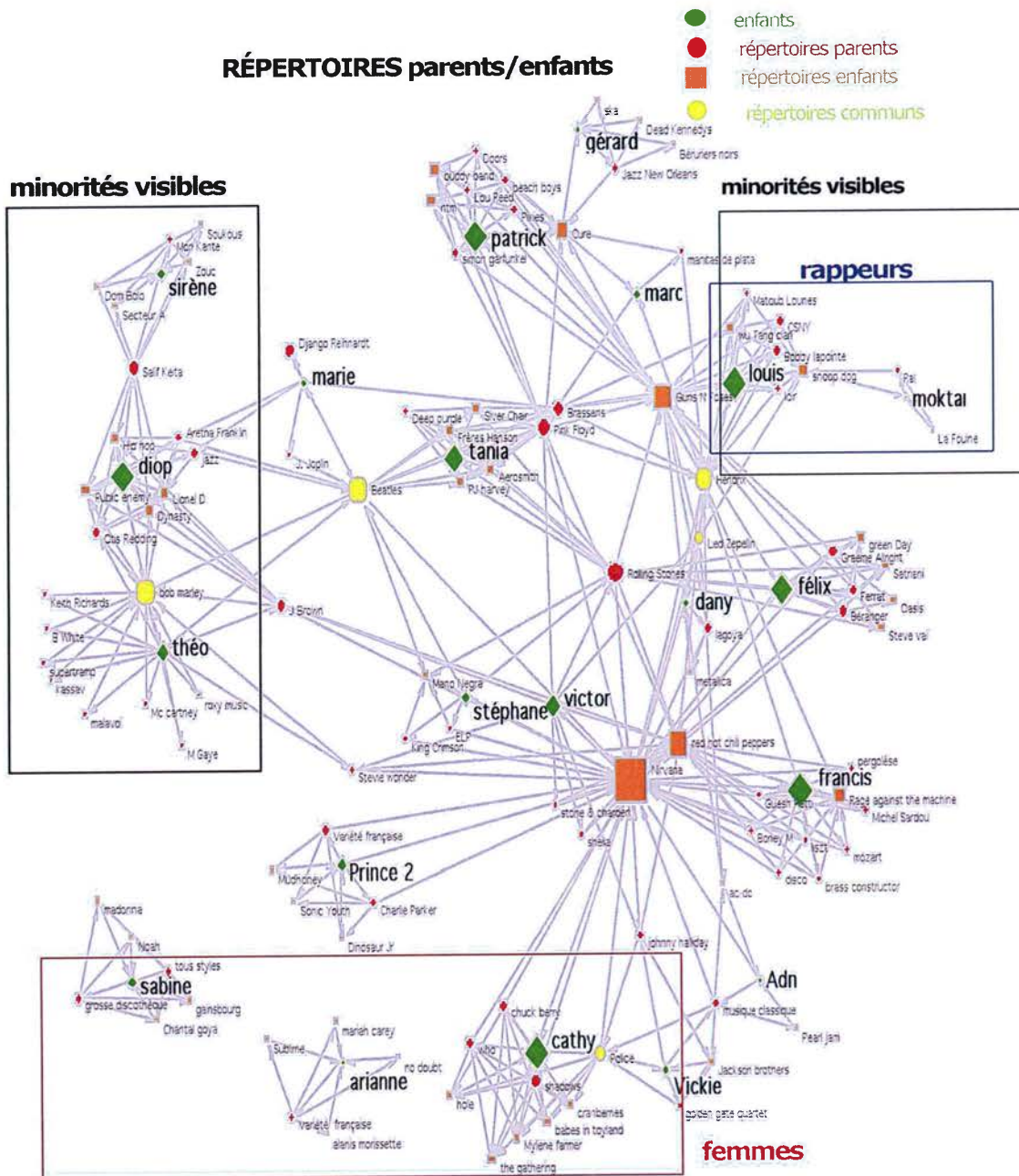
¹⁵² Après avoir suivi les cours d'une école spécialisée dans les métiers de l'image et du son, Marc exerce la profession d'ingénieur du son sur les plateaux de télévision.

pouvoir construire que'qu'chose, c'est l'aventure humaine en fait
voilà pour résumer un peu l'truc »

Cette première entrée en matière appelle quelques réflexions.

Tout d'abord, j'ai été frappé par l'assurance des personnes lorsqu'elles évoquaient leurs débuts. La plupart semblaient avoir déjà réfléchi à ces circonstances et analysé les facteurs qui les ont incités à se lancer "dans la musique". Significativement, même celles récusant l'idée d'un déclic avaient un "récit fondateur" à proposer. Cette réflexivité des acteurs vaut d'être mentionnée.

La deuxième remarque tient à la grande diversité des incitateurs, des situations et des configurations humaines et à leur entremêlement : membres de la famille, amis d'école, objets de reproduction, instruments de musique, répertoires généraux ou particuliers, médias, quartier, écoles, galas, etc. Quel que soit le registre évoqué, de nombreuses entités non humaines se conjuguent avec des personnes et à l'exception de Théo qui, parle de concerts, la référence aux répertoires concerne essentiellement des musiques enregistrées *venues d'ailleurs*.



Cartographie n°1 Répertoires de débuts des enfants, de leurs parents et communs

Les losanges verts représentent les personnes, les carrés orange les répertoires qu'ils (elles) écoutaient, les points rouges les musiques que leurs parents écoutaient et, en jaune les répertoires communs à l'ensemble des enfants et des parents. Plus une entité est citée et plus elle occupe le centre de la carte en même temps que sa taille augmente d'autant. La Vjette Vickie est comprise dans ce panel.

b) Les premiers chocs musicaux : variété des styles et des choix, moindre séparation entre les générations

Vingt-et-une personnes ont été interrogées sur les répertoires de leurs débuts ainsi sur ce que leurs parents (au sens des géniteurs) écoutaient régulièrement. Ces deux corpus de données (répertoires de l'ensemble des enfants et répertoires de l'ensemble des parents) ont été référencés et communiqués au logiciel de cartographie, à qui il a été demandé, en sus, de faire apparaître les éléments communs. Conséquemment, plus un groupe ou un artiste est cité (c'est-à-dire plus il comporte de liens) et plus sa superficie sur la carte augmente.

☞ Un premier balayage des données permet de constater la grande diversité des artistes et des styles cités (au total 46) par les membres du panel. Si le rock et la pop anglo-américaine se taillent la part belle, le hip hop, la world music et, dans une moindre mesure, la variété française (par ex. Gainsbourg, Chantal Goya, Mylène Farmer) sont également représentés. Pour ce qui concerne le hip hop et la world, on repère la présence d'artistes francophones comme Lionel D, Dynasty, NTM, Secteur Ä ou africains (Mory Kante). Comme on peut le voir sur la carte, certaines personnes n'ont pas parlé d'artistes particuliers ni même des styles mais de genres ; ainsi Sirène mentionne la soukous et le zouc, Diop le hip hop et Gérard le ska¹⁵³. Dans ce vaste ensemble, les formations les plus citées par les membres du panel sont Nirvana, Red Hot Chili Peppers, Guns'n Roses, Cure et Snoop Dogg, soit quatre groupes de rock et un rappeur. Au sein de ce sous-ensemble, c'est Nirvana (et son album *Nevermind* paru en 1991) qui occupe la plus grande surface sur la carte. Il faut remarquer qu'en majorité, les membres du panel écoutaient des musiques publiées au moment même où ils (elles) faisaient leur entrée en musique. Néanmoins, et ce fait est d'importance, des répertoires datant des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt ont également été mentionnées comme des musiques fondatrices. Ainsi Arianne évoque Aerosmith, Marie et Prince 2 les Beatles, Gérard parle aussi de son amour pour les groupes de ska anglais de la fin des années soixante-dix, Théo et Diop mentionnent Bob Marley, tandis que Dany (qui cite également Led Zeppelin), Louis et Marc rapportent avoir débuté avec Jimi Hendrix. Je reviendrai en détail sur ce point à la fin de ce paragraphe, mais avant je voudrais mentionner deux autres phénomènes.

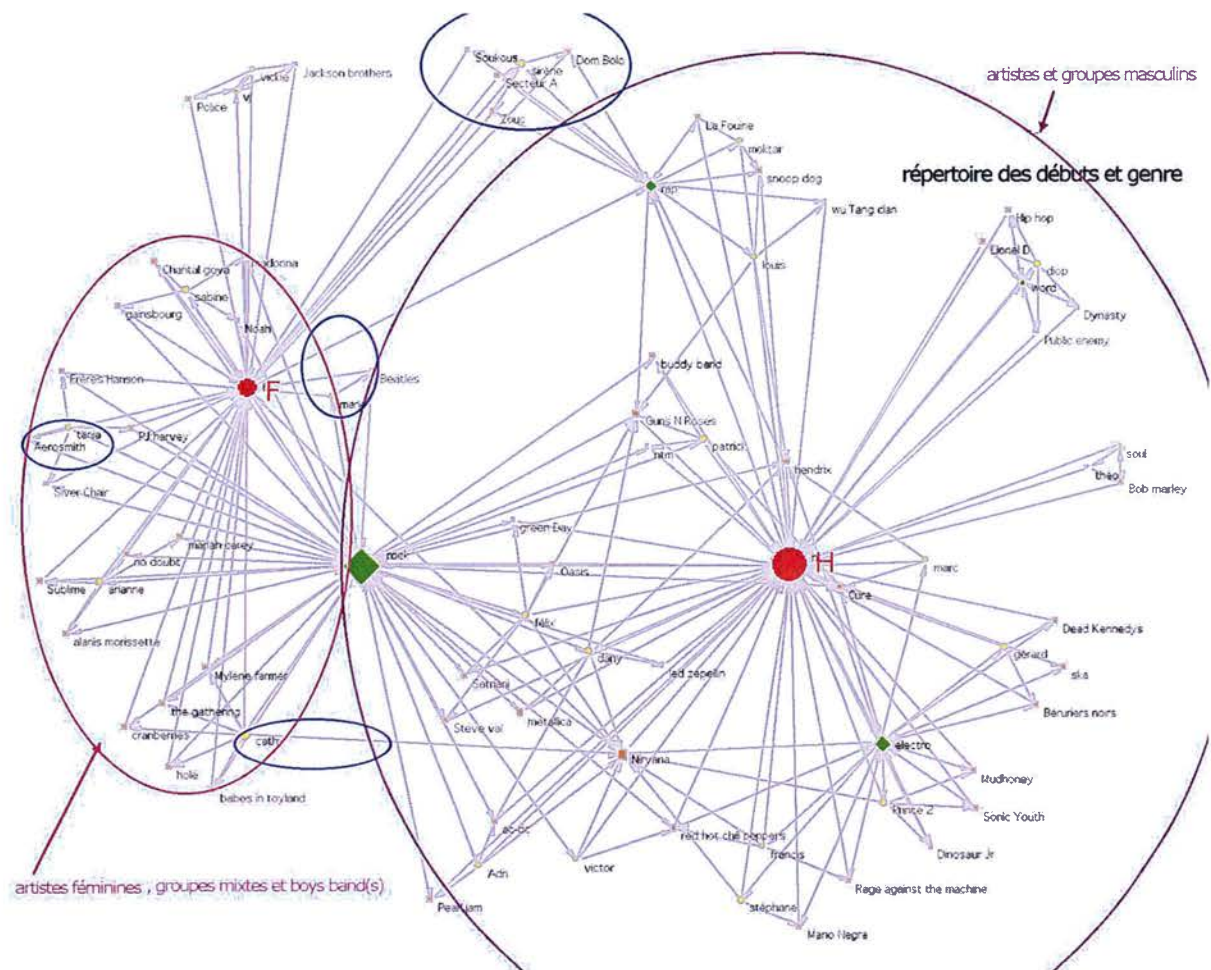
☞ D'une part, comme en témoignent les positions relativement décentrées de Sabine, Arianne et Cathy sur la carte *le répertoire des débuts des filles est très largement différent de celui des garçons*. En effet, soit les artistes solo mentionnés par ces dernières sont des femmes (Madonna, Noah, Chantal Goya, Maria Carey, Alanis Morissette), soit les formations de rock comptent dans leur rang au moins une femme. Ainsi

¹⁵³ De la même manière, pour décrire les goûts de leurs parents Sabine et Prince 2 utilisent respectivement l'étiquette "tous styles" et variété française, Diop parle de jazz et Moktar de raï.

Sabine cite (No Doubt, Cranberries, Hole, Babes in Toyland, The Gathering). Seuls Gainsbourg et le groupe Sublime sont "exclusivement" masculins. De la même manière, si Tania ne cite comme artiste-femme que PJ Harvey, elle mentionne cependant, les frères Hanson, un boys-band dont le public est surtout féminin. De même, Sirène cite le zouc, un style qui compte des formations phares (par ex. Kassav ou Malavoi) comptant des femmes. Par contraste, et à l'exception du groupe Sonic Youth (qui compte la bassiste-chanteuse Kim Gordon), *aucun des quinze garçons n'a déclaré avoir fait ses premiers pas avec des répertoires où figuraient des femmes.*

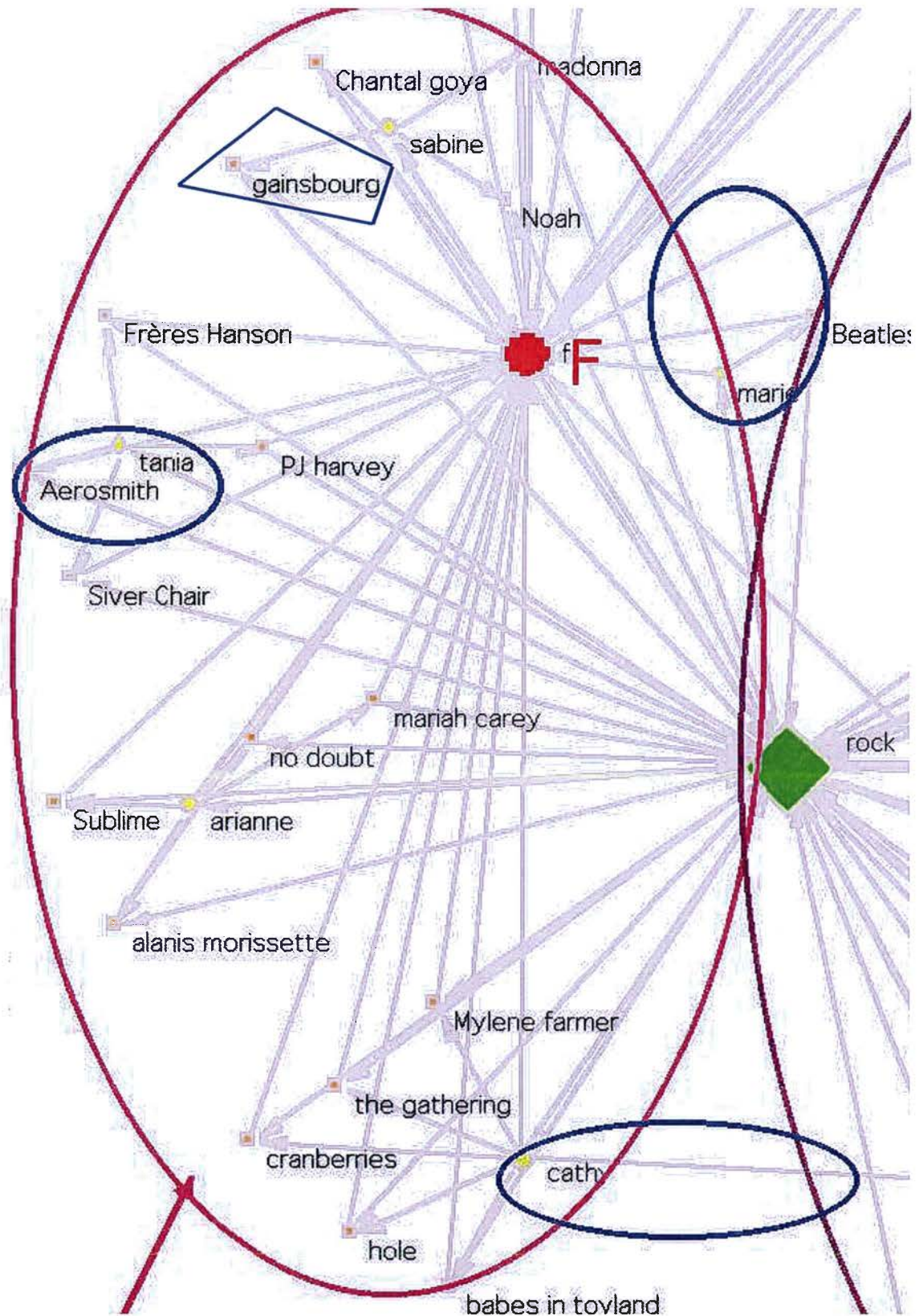
La deuxième carte (ci-dessous) a été réalisée à partir des mêmes données que la précédente. Le logiciel a distribué aux hommes et aux femmes les répertoires qu'ils (elles) ont déclaré aimer à leurs débuts. En sus, les artistes ont été rattachés à des genres musicaux. *La carte révèle alors une très nette répartition genrée des goûts.* Elle montre également que la coupure s'exprime aussi en termes stylistiques : à l'exception de Sirène (rappeuse), le rap, la soul, la techno sont l'apanage des garçons tandis que les filles sont plutôt rock-pop et/ou variété¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Constat identique fait par Simon Frith (1978) lors d'une enquête pour la première sociologie du rock publiée.



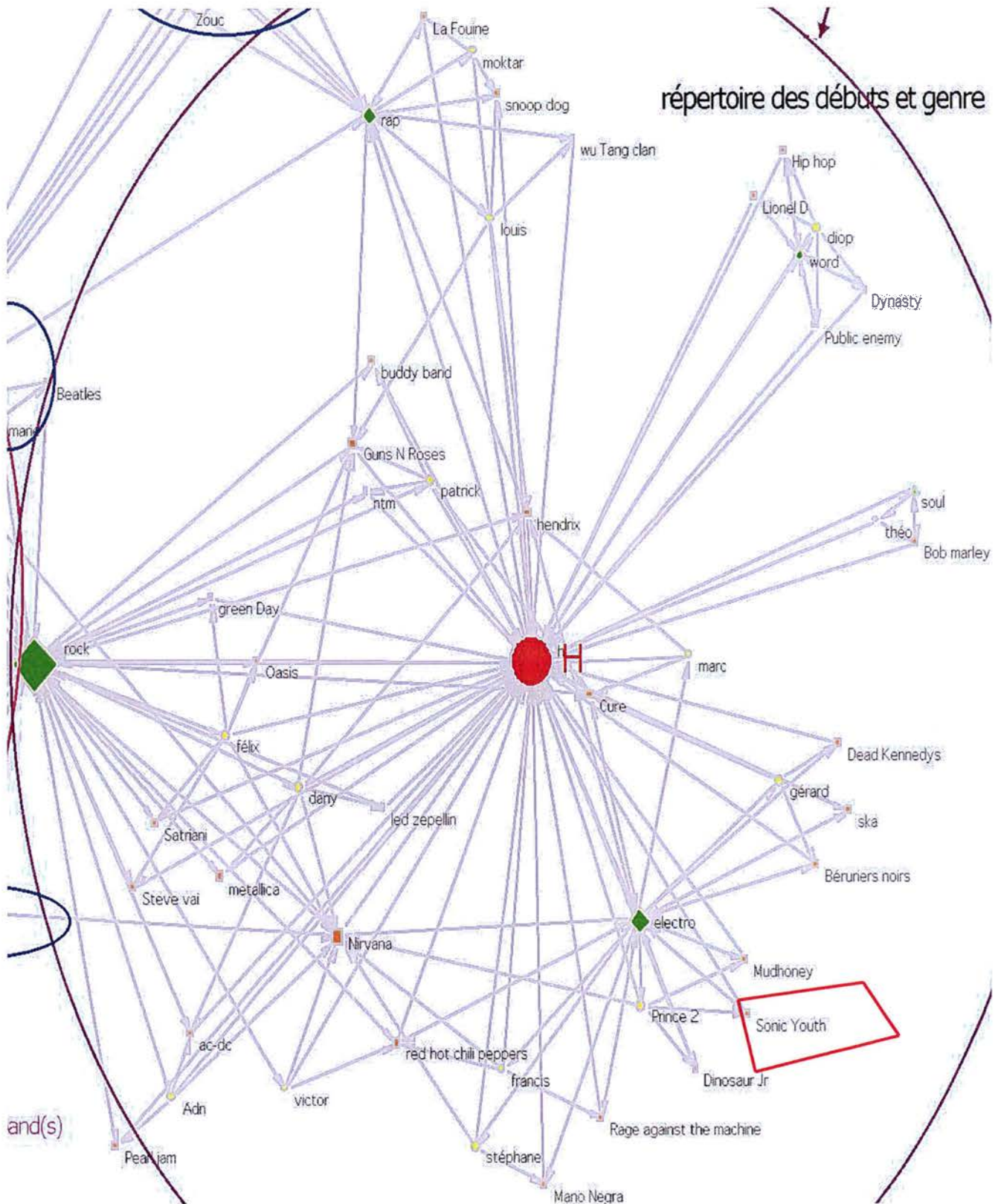
Cartographie n° 2 Répartition des premiers goûts musicaux selon le sexe

Les hommes et les femmes sont reliés aux points rouges, respectivement H et F. Les personnes du panel sont représentées par des carrés de couleur jaune, les répertoires par des carrés orange. Les styles musicaux (rock, électro, soul, world music et rap) sont figurés en vert. À gauche on se rend compte que les artistes cités par des filles sont presque exclusivement des femmes, des groupes mixtes ou destinés aux files (boys bands). Les cercles bleus indiquent les rares exceptions. À droite, les répertoires des garçons sont *exclusivement* masculins, à l'exception du groupe mixte Sonic Youth pas une femme n'y figure.



Détail de la cartographie n°2

On aperçoit l'affiliation des jeunes femmes (F) avec le rock et le fait que les répertoires d'élection sont majoritairement féminins. Les entourages bleus signalent les exceptions.

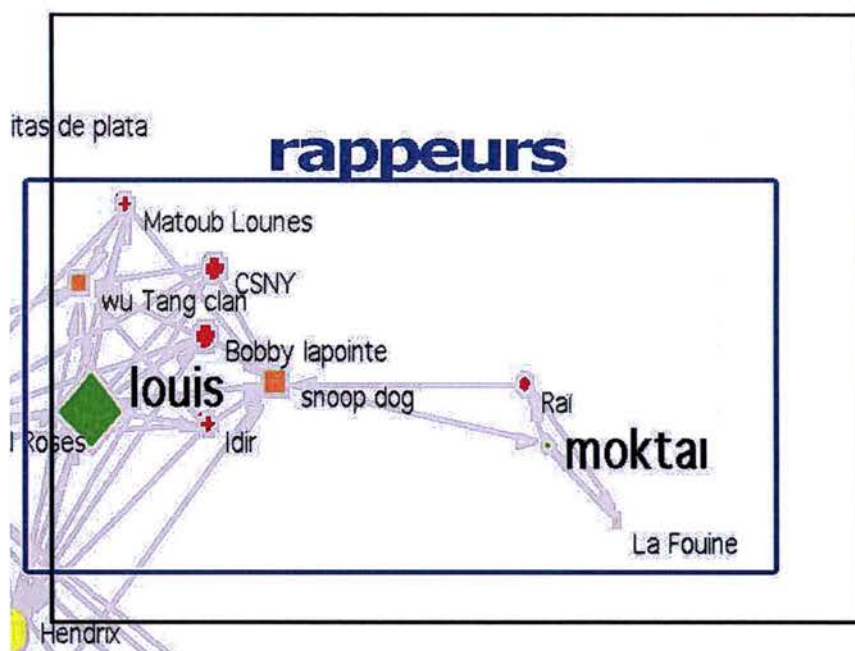


Deuxième détail de la cartographie n°2

À contrario des jeunes femmes, les jeunes hommes (H) sont affiliés à trois styles (rock, électro et rap). D'autre part, leurs répertoires d'élection ne comportent aucune artiste féminine et seulement un seul groupe mixte (Sonic Youth)

☞ Si nous retournons à la première carte, on se rend également compte que les membres du panel appartenant aux minorités visibles occupent également des places relativement périphériques¹⁵⁵. La raison en est qu'ils sont pratiquement les seul-e-s à désigner des artistes de hip hop, de musique africaine (world music) ou de reggae¹⁵⁶. Cependant, on doit immédiatement constater que cette dissonance est comme "compensée" par le fait que les artistes cités sont pour moitié des francophones. Si l'on s'intéresse aux goûts de leurs parents, on va certes retrouver des répertoires spécifiques (musique africaine ou du Maghreb, soul américaine) mais aussi un grand nombre de références pop/rock (de McCartney à Crosby, Stills, Nash and Young en passant par Supertramp), du jazz et même Bobby Lapointe. Par conséquent, si au premier abord les références stylistiques des personnes issues des minorités visibles (et celles de leurs parents) semblent avoir une physionomie particulière, on constate, d'une part, que leurs goûts se rattachent aussi à la totalité du panel et, d'autre part, que, *comparée aux autres adolescent-e-s, les enfants issus de l'immigration ont une plus grande appétence pour la langue française*. On retrouvera cet appétit dans les passages consacrés au rap.

minorités visibles



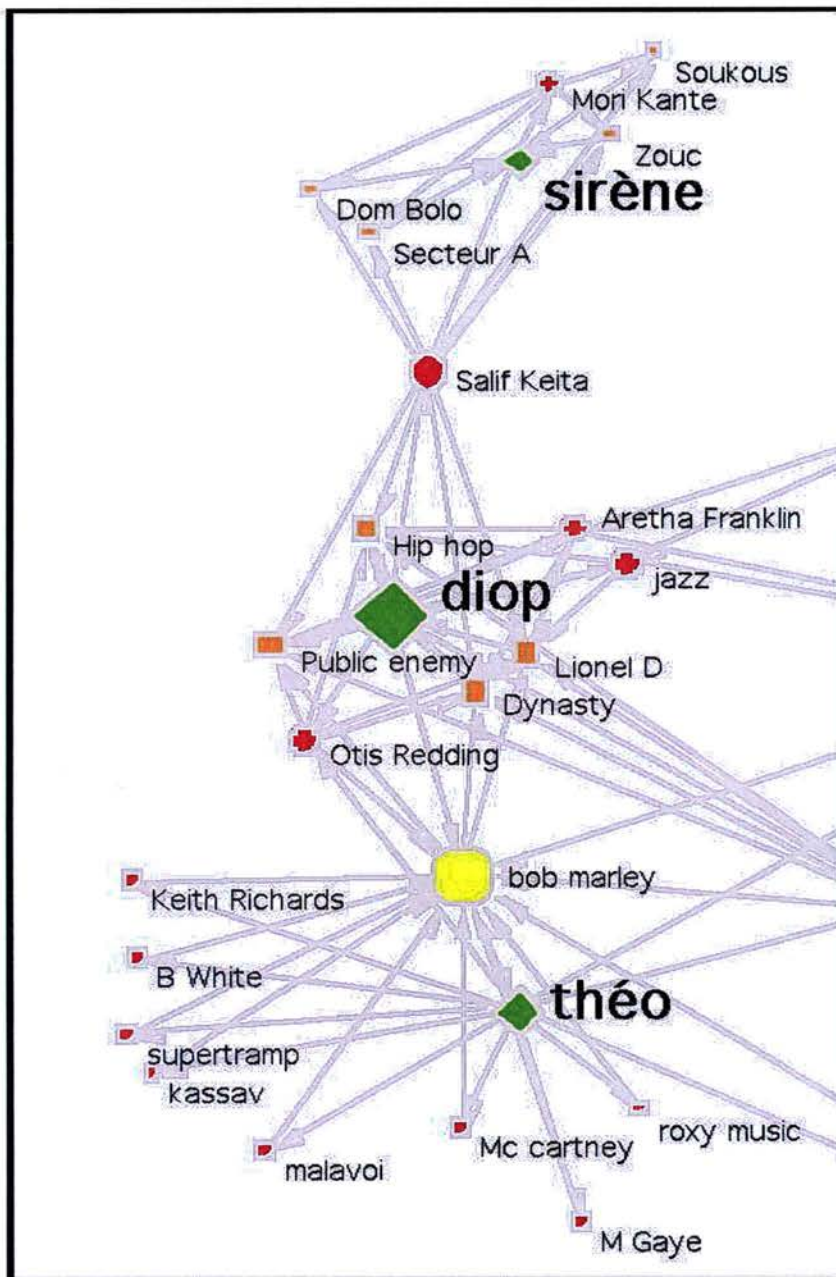
Détail de la cartographie n°1

Les répertoires (en orange) de deux des rappeurs (en vert) et ceux de leurs parents (en rouge)

¹⁵⁵ Les parents de Diop et Sirène sont originaires d'Afrique, ceux de Moktar viennent d'Algérie, même chose pour l'un des deux parents de Louis, Théo est né et a passé une partie de son enfance en Guyane

¹⁵⁶ À l'inverse, seules deux références noires américaines (Jimi Hendrix et les Jackson Brothers) figurent dans les réponses des autres membres du panel

minorités visibles



Autre détail de la cartographie n°1

Les personnes du panel sont figurées par des losanges verts, leurs répertoires de début en orange, ceux de leurs parents en rouge et ceux qui sont communs en jaune.

On voit que Bob Marley est écouté par Diop et Théo et des parents et que Salif Keita est attribué aux parents de Diop et Sirène. Du côté de celle-ci, si son choix se porte sur du rap (Secteur A) et de la musique antillaise, elle écoute aussi des musiques venues d'Afrique (styles soukous et dombolo). Même si elle attribue à ses parents un autre artiste africain (Salif Keita) on peut convenir d'une certaine communauté de goût.

☞ La dernière observation sur cette première carte concerne les répertoires attribués aux parents par les membres du panel. Ceux-ci se répartissent très majoritairement entre *l'adult rock*¹⁵⁷ (où j'inclus des artistes tels que James Brown ou Stevie Wonder) et la chanson d'expression francophone, les gens parlant soit de "variété française" ou citant des artistes particuliers (Brassens -voire "genre Brassens"-, François Béranger, Bobby Lapointe, Idir, Sardou, Stone & Charden, etc.). À ces deux catégories, il convient d'ajouter les discothèques multi stylistiques des pères de Sabine et Cathy, le jazz (parents de Diop) et le raï (parents de Moktar). L'addition de ces références indique que, tout comme leurs enfants, les parents écoutaient des répertoires associés à leur génération.

Cependant, et c'est peut-être l'aspect le plus significatif de cette carte, on se rappelle que des personnes du panel ont également affirmé avoir écouté des musicien-n-e-s des années soixante dix et quatre vingt. Rappelons nous, par exemple, que Marc et Prince 2 nous ont respectivement présenté Jimi Hendrix et les Beatles comme leurs premiers initiateurs.

Il existe donc des répertoires qui "font le pont" entre les parents et leurs rejetons, ce qui signifie que *certaines adolescent-e-s ont débuté leur passion musicale avec des répertoires des décennies précédentes c'est-à-dire des musiques que la génération de leurs parents écoutait*. Le logiciel de cartographie a distingué en jaune les répertoires qui figuraient à la fois dans les répertoires des enfants et dans ceux des parents. On y retrouve Bob Marley et les Beatles (premiers *ex æquo*), suivi de Jimi Hendrix puis des groupes Led Zeppelin et Police. Cette carte vient donc contredire l'idée (pourtant commune) que la différence générationnelle s'exprime notamment *par* la musique. Au contraire, la projection montre plutôt une sorte de coexistence pacifique entre la musique des années soixante-dix et quatre-vingt et celle des années quatre-vingt-dix incarnée au premier chef par Nirvana. Deuxième fait remarquable, les deux générations ont en commun d'écouter le même style de musique : du rock. Même si les affinités se portent, en fonction de l'âge des auditeurs, sur des références distinctes, il existe bien une sorte de *culture commune*. Venant confirmer cet accord intergénérationnel, aucun membre du panel n'a mentionné une hostilité particulière de ses parents vis-à-vis de la musique qu'il (elle) écoutait. Tout au plus, Victor a rapporté que ses parents lui avaient confisqué une batterie parce qu'ils lui reprochaient de négliger son travail scolaire. Toutefois, ce geste ne signifiait pas que les parents de Victor désapprouvaient les choix esthétiques de leur fils

¹⁵⁷ Expression savoureuse employée par Prince 2 et que l'on commence à voir dans certains classements stylistiques. La radio MyAFN décrit ce style comme un répertoire issu des classiques du rock des 60, 70 et 80. Selon le site de cette radio, AFN est destinée au public qui a grandi avec des artistes tels que Eric Clapton, Led Zeppelin, The Rolling Stones, Tom Petty, Pink Floyd, Stevie Ray Vaughan ou encore U2. <http://myafn.dodmedia.osd.mil/radio/services/announcer1.asp?annid=1>

« **FR** Qu'est ce qu'ils écoutaient comme musique tes parents ? Ils avaient une platine vinyle ?

Victor Oui ils avaient une grosse chaîne Technics qu'on a toujours connue, qu'ils ont encore d'ailleurs, un beau truc gris avec plusieurs étages, avec ampli, tuner, truc à cassettes et une platine vinyle sur laquelle ils écoutaient beaucoup de choses. Ma mère était très rock Rolling Stones. Qu'est-ce qu'elle écoutait ? Stevie Wonder

FR Seventies ?

Victor Oui voilà beaucoup de choses seventies genre Sheila, Stone et Charden, variété française, Johnny Halliday à 300% aussi. Mon père lui il était Stones, normal, mais vach'ment plus branché Pink Floyd, Stevie Wonder voilà. Qu'est-ce qu'il écoutait ? James Brown, le gros son quoi. Les vrais trucs américains (rires). Donc pour ça j'ai tous les vinyles. Mes parents avaient tout et on écoutait ça, oui carrément... Hendrix, Led Zep ça c'est mon père qui avait les vinyles. »

Ce que dit Victor confirme ce que la plupart des personnes ont rapporté, à savoir que les parents n'ont pas forcément entrepris de transmettre *explicitement* à leurs enfants leurs "valeurs" musicales. Même les pères discophiles de Sabine et Cathy semblent avoir accordé d'emblée à leurs filles une grande liberté de choix. Un peu comme certain-e-s écrivain-e-s racontent avoir été chaparder des livres "pour adultes" dans les bibliothèques parentales, les enfants se sont initiés par eux mêmes aux répertoires rock/pop de leurs parents. Ils (elles) ont picoré ce qu'ils entendaient le week-end et –le cas échéant– fait leurs choix. Dans ce processus de transmission, l'imprégnation joue un rôle considérable

« **Victor** (*à propos de son père*) Il m'a jamais fait écouter des Pink Floyd en me disant "écoute ça". Mais lui il écoutait, il mettait des fois ses trucs, on tendait l'oreille forcément. »

Autre exemple à peu près comparable

« **Félix** [mes parents] avaient des disques de rock de type Rolling Stones et tout mais je ne les ai jamais entendu les mettre à la maison. Peut-être que c'était à une autre époque. Quand j'ai commencé la guitare, quand j'ai commencé dans la musique, là j'ai fouillé dans la discothèque des parents pour sortir des trucs qu'ils n'avaient jamais sortis

FR Vous les écoutiez sur la platine vinyle du salon ?

Félix *Non, si un morceau me plaisait vraiment, je l'enregistrais pour l'avoir chez moi, dans ma chambre (c'est moi qui souligne) »*

Même registre chez Marc qui récuse l'idée d'une transmission volontariste en expliquant, très finement, que la musique ne représentait pas, aux yeux de ses parents, un enjeu majeur

« **Marc** Non y'avait pas du tout de transmission. 'fin mon père est pas accroché à mort musique tu vois... nan nan, nan ils m'ont laissé seul, faire mes choix, mes trucs, à part les Pink Floyd où si tu veux, comme y'avait tellement d'albums que forcément j'y suis venu mais sans jamais dire "tiens tu devrais écouter ça ou ça ou ça". Non y'a vraiment, non ils sont pas vraiment branchés, branchés à mort musique en fait »

Parfois, c'est d'ailleurs seulement lorsqu'ils sont devenus de jeunes adultes que les enfants *réalisent* que leurs parents écoutaient du rock, notamment quand à la faveur d'un déménagement, ils retrouvent des collections de vinyles dans des greniers ou des caves.

« **FR** Qu'est ce que tes parents écoutaient ?

Stéphane Du rock et du folk, du jazz, mon père plutôt du rock progressif (King Crimson, ELP) et ma mère les Beatles, les Stones qu'elle écoute d'ailleurs toujours (...)

FR Est ce que tes parents avaient de quoi écouter de la musique ?

Stéphane Ouais, ouais mon père avait une grosse chaîne hi-fi avec lecteur vinyle, avec *une collection de vinyles assez impressionnante que je n'ai découvert que quand j'avais 22-23 ans* (c'est moi qui souligne) »

Cette association continuelle entre les parents et le rock des seventies nous rappelle que le vieillissement de ses auditeurs a abouti à un phénomène de patrimonialisation (Frith 1991 pages 247 à 262 in Mignon et Hennion et. al). La musique rock n'est plus seulement une "musique de jeunes", elle touche plusieurs générations et qui dit patrimoine dit... *transmission*. Le sociologue Marc Touché (1998) avait déjà remarqué que des pères achetaient à leurs fils les guitares électriques de marque (Gibson ou Fender) qu'ils rêvaient d'acquérir étant adolescents. Loin de contredire ce constat, l'enquête montre qu'il faut probablement le généraliser. La passation de témoin concerne non seulement des instruments, mais aussi des répertoires musicaux, elle ne s'effectue pas seulement dans les familles où les parents sont musiciens ou audiophiles (cf. Cathy et Sabine) mais, quoique de façon discrète, dans la plupart des familles du panel. Par conséquent, et malgré l'absence manifeste de prosélytisme des parents, on est bien en face d'un phénomène de transmission de la culture pop-rock d'une génération à l'autre, transmission dont on a vu plus haut qu'elle concernait également les familles d'immigrés¹⁵⁸. *Et ce sont les appareils de reproduction qui sont les vecteurs de ce transfert*. On pourrait comparer leur fonction à celles que les instituteurs assument à l'école primaire en matière d'expression orale et d'écriture. De la même manière que les enseignants formalisent en classe ce que les enfants apprennent –

¹⁵⁸ Ce phénomène mérite d'autant plus d'être souligné qu'il s'inscrit dans un contexte où, de toutes parts, on entend dire que les parents ne transmettraient plus à leur progéniture des valeurs culturelles.

notamment par imprégnation- à la maison, les machines domestiques de reproduction permettent aux enfants de pratiquer intensivement, et *dans leur chambre*, le rock que leurs parents écoutent pour leur propre plaisir. J'avais conclu la partie qui précède en notant que la plupart des déclics étaient liés, peu ou prou, à des répertoires enregistrés. On s'aperçoit désormais que les machines de reproduction jouent un rôle au moins égal que les supports enregistrés et que c'est, en grande partie, dans les chambres des adolescent-e-s que les choses se passent. Justement, il est temps de regarder d'un peu plus près comment se déroule cette appropriation.

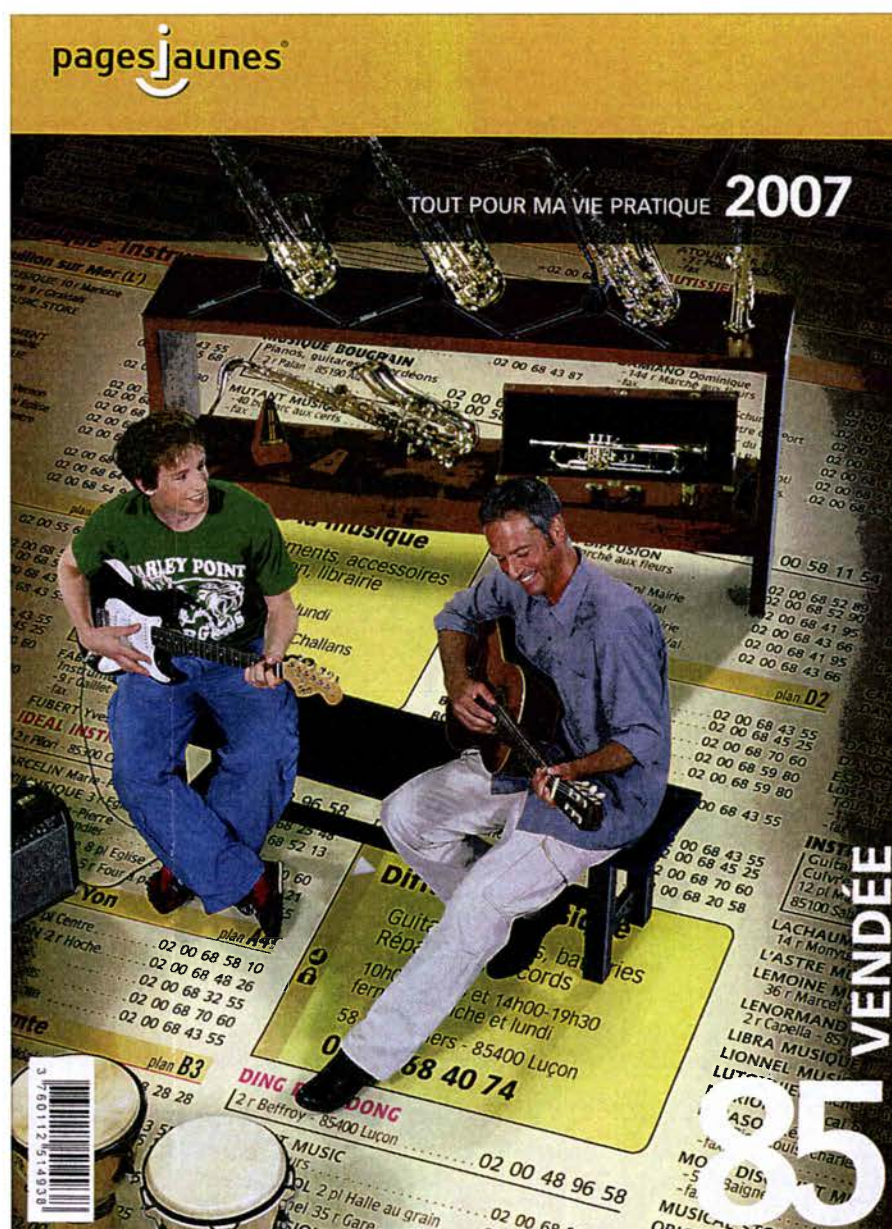
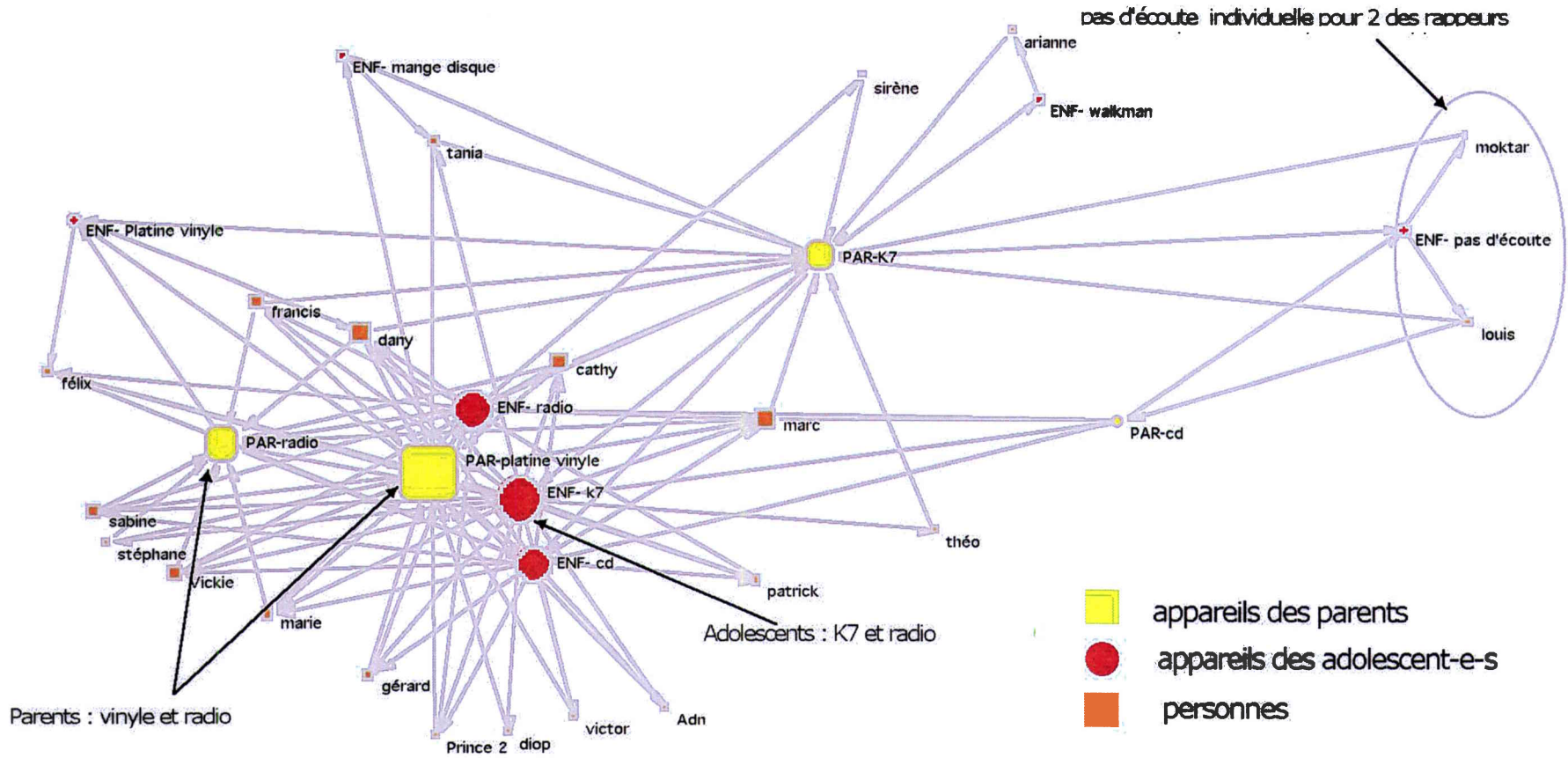


Figure 24 La couverture d'un annuaire téléphonique
Où l'on voit que les publicitaires (et les vendeurs d'instruments de musique) aboutissent aux mêmes conclusions que les logiciels de cartographie de réseaux...

Appareils domestiques d'écoute en fonction des générations



c) L'autre musique de chambre

Il y a quelques instants, Félix nous a confié que lorsqu'il voulait *vraiment* écouter un des disques (rock) de ses parents, il l'enregistrait puis l'emmenait dans sa chambre. Cela suppose, par conséquent qu'il possédait un lecteur personnel. À l'exception des deux rappers masculins (Louis et Moktar) qui n'ont pas eu d'appareil de reproduction dans leur chambre ou de walkman à leurs débuts, la quasi-totalité du panel s'est initiée à la musique avec un lecteur et/ou un lecteur-enregistreur à cassette. La cartographie n° 3 atteste de cette domination et de la rareté des platines vinyles dans les chambres d'adolescent-e-s. On note également la présence de radios (souvent incluses dans des appareils compacts) et de quelques lecteurs CD. À l'inverse, du côté des parents, ce sont les platines vinyles et la radio qui se taillent la part du lion. Si quelques cassettes sont présentes dans les ensembles hi-fi des salons, les CD(s) sont pratiquement inexistants. *Les appareils cassettes des années quatre-vingt-dix constituent les principaux médiateurs entre les apprenti-e-s musicien-n-e-s et "la musique"*, ils sont pour les adolescent-e-s, né-e-s vers 1980, ce que furent pour Jagger et Richards les disques noirs et le *Dansette* ; les supports où reposent la musique et des vecteurs de socialisation. Détaillons quelques-uns de ces usages

☞ Pour nombre des personnes interrogées, le "magnéto K7" est tellement naturalisé (il coïncide tellement avec les débuts musicaux) qu'il est difficile de se rappeler précisément quand on l'a acquis ou reçu en cadeau.

« **Félix** Oui j'avais une chambre à moi avec un magnéto cassette vraiment basique, je ne pourrais pas dire l'âge où je l'ai eu mais j pense que j l'avais dès le début. Vraiment le truc simple, à plat

FR Que l'on peut transporter et à piles ?

Félix Voilà exactement. C'est bien plus tard que j'ai eu un lecteur CD

FR Alors, que faisiez vous avec votre cassette ?

Félix Je n'utilisais que ça. J'écoutais, je m'enregistrais. Les cassettes que j'écoutais, que je réfléchisse d'où elles venaient, elles venaient de choses que j'avais enregistrées chez mon frère qui habitait à Plaisir. C'est lui qui avait la culture musicale de la famille, ça a été un petit peu ma référence. De par son métier, lui avait toujours les derniers CD(s) arrivés, il avait tout sur son bureau

FR Vous copiez sur cassettes ?

Félix Oui c'est ça. »

C'est par l'intermédiaire de cassettes que les prescripteurs (par exemple le frère de Félix) délivrent leurs conseils aux apprenti-e-s. Toutefois, comme l'appareil permet à la fois de lire et d'enregistrer, les auditeurs (trices) sont aussi en mesure de ré-agencer ce qu'ils (elles) recueillent

« **Prince 2** Oui, j'avais un pote, le fondateur du label dans lequel j'ai sorti mon premier album, qui, lui, était un consommateur

acharné. Donc il m'a fait découvrir pas mal de trucs aussi : le Velvet (*Underground*)

FR Comment ça se passait concrètement ? Il te prêtait des disques, tu les enregistras en cassettes ?

Prince 2 Oui ceux que j'aimais bien je les enregistras, mais j'aimais bien aussi faire des compilations des meilleurs morceaux.

C'est jusque vers 1993 »

Ce goût pour les compilations (on ne peut plus actuel) traduit la relation que l'utilisateur entretient avec ce qu'il reçoit des ami-e-s, comme des médias. Il (elle) sélectionne certains morceaux et *cultive* cette affinité

« **FR** Oui, les choses qui vous ont vraiment touché ?

Sabine Euh (longue hésitation), oui une chanson d'Eric Clapton, celle qu'il a écrit pour son fils je crois. En fait à l'époque, et c'est pareil aujourd'hui avec notre musique, j'avais tendance à pas écouter les albums en entier et à écouter un même titre et qu'j'passais, j'en suis malade parfois, cinquante fois d'affilée, non-stop. Chaque fois je flashais sur un titre, c'était pas forcément l'artiste mais la chanson »

Cette "pêche à la bonne chanson" se retrouve avec l'enregistrement de chansons à la radio dont parlent de nombreuses personnes

« **Vickie** (Vjette) Oui, oui. J'enregistras. J'avais toujours des cassettes prêtes, des cassettes audio, prêtes à être enregistrées dans la chaîne et j'appuyais dès que j'entendais le début de la chanson. 'fin d'une chanson que je connaissais, que j'aimais bien ».

Comme on le verra sur la cartographie n°4 consacrée aux ressources, la radio et la télévision sont effectivement très présentes. Précisons que la musique ne circule pas seulement des CD(s) ou des vinyles vers les cassettes mais aussi de cassette à cassette. Grâce aux (fameux) appareils équipés d'un doubleur cassette, toute une sociabilité "ado" s'établit à partir de l'échange de supports.

« **Victor** C'est une mini chaîne qu'on a eue, ça c'était mon grand frère qu'avait ça en premier, une petite mini chaîne

FR Avec cassettes, CD ?

Victor Avec deux cassettes tu rigoles ! On copiait des cassettes, c'était un truc de fou c'était génial (...) »

Autre récit à peu près identique

« **FR** T'as jamais fréquenté un disquaire dans le quartier ?

Patrick Non jamais !

FR Tu copiait des cassettes chez des gens, des gens te prêtaient des CD(s) ?

Patrick Beaucoup de prêtages. Prêtages ! (rires). On se prêtait beaucoup des cassettes effectivement, j'enregistras ça, j'enregistras ça et puis on le faisait écouter (...)

FR Pas de médiathèque, de discothèque, d'équipement public où on peut emprunter un disque ?

Patrick Non, ça, ça n'a jamais été »

Une variante

« **FR** Tu avais de quoi écouter de la musique ? (...) »

Gérard (...) En fait mes parents m'ont offert une chaîne stéréo y'a super longtemps, je devais avoir 10-11 ans. Donc j'avais une platine disque et une platine cassette et la radio. (...)

FR C'était un double cassette ou pas ?

Gérard Non c'était un simple cassette, justement je me faisais faire les copies par les copains (rires) et donc avec ce copain là lui il avait une chaîne un peu mieux équipée et donc je passais beaucoup de temps chez lui à écouter des disques et on a eu beaucoup de vinyles au début et des cassettes

FR Vous les échangez ?

Gérard Qu'on s'échangeait. Enfin lui, il faisait surtout des copies et puis moi j'achetais quelques disques »

Et Patrick de raconter comment les échanges de musique finissent par inciter deux amis proches à imiter leurs modèles

« **FR** Et l'envie instrumentale c'est venu comment ? »

Patrick Bah, en fait, je sais pas trop comment. Avec cet ami par contre, nous est venu, à un moment X, l'envie d'imiter un truc parce qu'il avait une guitare électrique. Et on a commencé, c'était Cure à l'époque, à moi taper sur des casseroles et lui jouer de la guitare, c'était assez marrant »

Cependant, le magnéto cassette n'est pas seulement destiné à enregistrer et jouer de la musique des autres. Il *sert aussi à s'enregistrer soi-même*

« **FR** Est que tu utilisais avec d'autres fonctions ton double cassette ? Tu t'enregistrais toi même, tu faisais des choses comme ça ? »

Vickie Alors c'est plus, je m'enregistrais mais pas spécialement chez moi. C'est chez une amie avec un petit magnétophone (...) ça je m'en souviens très bien. Donc c'est une amie, de longue, longue date, chez qui y'avait toujours un magazine qui s'appelle Télé Poche, y'avait des paroles de chansons. Chaque semaine, y'avait au moins une ou deux chansons, donc y'avait les paroles et donc parfois on avait l'enregistrement original, par exemple chez elle sur un album, sur un 33 tours. On mettait la chanson et on s'enregistrait, aidées des paroles de Télé Poche.

FR C'est-à-dire en doublant la musique

Vickie Voilà tout à fait... et c'était assez catastrophique mais c'était...

FR Et vous faisiez ça à l'unisson où y'en a une qui harmonisait l'autre ou comment c'était ?

Vickie Généralement, on se partageait la chanson, donc, un couplet chacune et les refrains à l'unisson

FR Comme des MC (*de hip hop*) quoi

Vickie Ouais

FR Et c'est, tu avais quel âge ?

Vickie Oh je devais avoir 8 ou 9 ans »

Ce que vient de nous décrire Vickie s'inscrit dans une généalogie qui va de Keith Richards (jouant de la guitare avec ses disques et son Dansette) jusqu'au MC du rap chantant en duo avec des platines vinyles. Même façon d'utiliser des objets domestiques, même manière de dialoguer simultanément avec des personnes et des machines. À plus d'un titre, ce concert domestique s'apparente à une petite *performance*. Quand l'enregistrement démarre, les deux amies ne peuvent plus se dérober, elles doivent faire face à l'épreuve et se lancer sur leur petite scène domestique. Une fois enregistrée la chanson, le magnétophone permet de conserver, et par conséquent d'évaluer – y compris sur un mode ludique- ce que l'on a fait. Comme Cathy nous l'a dit dans la partie consacrée aux déclics, la touche "record" symbolise le fait de (jouer à) faire de la musique. Dernier point remarquable, comme la plupart des récits de ce paragraphe, *les séances "Télé Poche" de Vickie et de son amie se déroulent dans une chambre, à l'abri du regard des adultes. Tout se passe un peu comme si c'est au magnétophone que l'on transférait le rôle de public.* Justement, ce "quant à soi" peut tirer grand profit des magnétophones équipés de deux machines cassettes. Car, avec ces outils, on peut même se dédoubler. Le récit qui suit mérite d'être cité quasi *in extenso* :

« **FR** C'était une double platine cassette ?

Sabine Oui je n'arrêtais pas de m'enregistrer

FR Racontez- moi un peu ça

Sabine J'ai oublié de dire que j'avais aussi un dictaphone. J'avais pris l'habitude depuis toute petite d'en mettre partout (de doubler ou de tripler les voix, d'harmoniser). Donc, ce que je faisais, je branchais mon micro, j'enregistrais une première voix. Ensuite, je rembobinais, je ré-appuyais sur "lecture" et plaçait mon dictaphone devant l'enceinte. J'enregistrais donc la voix de lead (*principale*) avec une harmonisation, la voix de tierce par exemple. Ensuite, je reprenais l'autre cassette, celle du dictaphone, que je remettais dans le lecteur cassette de ma chaîne hi-fi, et je réenregistrais avec mon dictaphone. Là j'avais les deux voix qui passaient sur mon enceinte et j'en rajoutais encore une ! Et je faisais ça quinze fois ! Mais le son était extrêmement pourri au final (éclats de rires)

FR Ce que vous appelez une voix, c'était votre voix ou un instrument ? Et qu'est-ce que vous enregistriez ?

Sabine Juste la voix. Soit j'improvisais, je faisais vraiment mon truc bateau. J'écrivais aussi des textes, surtout en anglais, j'avais

mon petit dictionnaire, c'était un petit peu bateau à mon avis. Jamais en français, toujours de l'anglais. Et je mettais comme ça des voix les unes par dessus les autres. Il y a juste une seule reprise que j'avais faite de Extreme qui s'appelait "More than worth". La première fois où j'ai rencontré Félix (*guitariste de Macthink et compagnon de Sabine*) je lui avais fait écouter cette cassette et il avait halluciné. Le son était archi moche mais il y avait une dizaine de voix dessus. (...)

FR En fait, cette composition à la maison avec votre chaîne était comme une sorte d'apprentissage ?

Sabine Oui je le prends comme ça, *c'était mon pt'it groupe à moi* (c'est moi qui souligne) (...)

FR Vous n'en avez jamais fait un usage spécial externe ?

Sabine Ah non, non, c'est pour moi, j'étais assez timide (...) J'avais vraiment l'impression d'être mise à nue, c'est pour ça que je gardais ces cassettes comme un petit jardin secret. (...) Non, à part cette fameuse cassette d'Extreme que j'ai fait écouter à mon ami. Je gardais mes choses pour moi.

FR Vous faisiez écouter vos cassettes à votre père ?

Sabine Non mais je sais qu'il écoutait, il me l'avait dit une fois. »

Plusieurs choses méritent d'être relevées.

Premièrement, le récit de Sabine permet de prendre la dimension auto fondatrice, à vocation émancipatrice, de cette activité. Elle a procédé à l'abri des regards et la porte de sa chambre close. Le fait même qu'elle parle d'un "jardin secret" nous indique à quel point l'adolescente a confié quelque chose d'essentiel au magnétophone. L'autre mot qui vient ensuite à l'esprit est celui d'apprentissage. Même si Sabine n'a évidemment pas conçu cette activité comme un exercice, les heures passées avec le magnétophone ont participé à son éveil musical, et pour ainsi dire à sa formation. Car, les séances de recording de chambre ont effectivement donné confiance à Sabine. En dédoublant sa voix, elle a (littéralement) appris à s'écouter (chose capitale pour une chanteuse) et à se corriger. Elle a également appris à s'insérer dans une pulsation, à chanter juste, à rentrer "au bon moment", à utiliser un microphone et ce, sous le regard d'un instructeur à la fois sévère et conciliant. Quoi de mieux pour une adolescente qu'un moniteur qui ne soit pas un adulte mais qui vous accorde tout son temps sans compter ? Et comme on l'a déjà vu avec Vickie, la façon de procéder de Sabine s'apparente, à bien des égards, à une performance, non pas dans le sens de s'exposer à un public mais dans celui de faire face à une épreuve en temps réel. Comme elle le dit si justement, son "petit groupe à elle" lui a permis de se familiariser avec l'interaction avec les autres qui caractérise toute situation musicale.

Deuxièmement, il faut remarquer que Sabine a d'emblée produit son *propre* matériau. Qu'il s'agisse des textes ou des sons qu'elle émettait, elle n'a pratiquement jamais repris un répertoire existant. Ce

point doit être relié au fait qu'elle nous a déjà indiqué que, toute petite, elle avait pris l'habitude d'harmoniser (donc de ne pas chanter la voix principale) avec les disques. Très tôt, elle a donc utilisé les disques et les machines comme des accompagnateurs plutôt que de les "singer". Les outils de recording lui ont progressivement enseigné l'indépendance, vis-à-vis de ses parents et de ses modèles musicaux¹⁵⁹. Les platines cassettes ont joué pour Sabine le même rôle que les livres pour Tycho : dialoguer avec les autres, confronter plusieurs discours, déduire sa propre position.

Sous des formes variées, ce type d'apprentissage domestique se retrouve chez la plupart des personnes interrogées lors de cette enquête. À un moment ou un autre de leurs parcours, on retrouve toujours ce face à face (formateur) avec les machines de reproduction. Ainsi, Dany pratique à peu près comme Sabine mais plutôt avec sa guitare

« **FR** Tu m'as dit que tu utilisais tes deux cassettes pour t'enregistrer ?

Dany À partir de là, surtout avec l'électrique (*la guitare*) où je pouvais me brancher, j'avais une entrée jack dans la chaîne. Donc je faisais en premier une première piste et ensuite je posais tout ce qui était mélodie, solos voire voix, j'm'amusais à chanter aussi. Donc j'ai passé un an à faire des centaines de cassettes, que j'ai retrouvées d'ailleurs y'a pas longtemps

FR Comment tu faisais ?

Dany En fait, je faisais "enregistrement" sur une première cassette, ensuite j'mettais la cassette dans l'autre lecteur, qui était utilisé seulement pour la lecture, j'mettais une deuxième pour faire un enregistrement, j'mettais "lecture" sur la première et j'enregistrais sur l'autre

FR Donc t'entendais...

Dany J'entendais ce qui se passait autour, donc c'est pour ça que la première piste était toujours un peu en retrait par rapport à la deuxième. »

Écoutons encore le récit de Prince 2 qui acquiert un des premiers magnétophones à cassettes 4 pistes et utilise les instruments que les membres de son groupe laissent dans sa cave entre les répétitions.

« **Prince 2** Alors moi j'avais acheté un 4 pistes à cassettes, un MTX de Yamaha et là j'halluciniais, j'me suis fait plein de trucs *tout seul* (c'est moi qui souligne) (...) Donc en général j'utilisais un micro et je faisais mes prises de batterie. J'enregistrais un beat, et après je mettais ou basse, ou guitare, des fois je chantais et voilà. J'ai 150 cassettes comme ça (rires) avec des morceaux plus ou moins finis quoi. (...) Je n'avais pas de méthode c'est ça qui était agréable. J'pouvais arriver un soir chez moi, trouver une ligne de

¹⁵⁹ On est évidemment loin de la figure du (jeune) consommateur hypnotisé par ses idoles et sous la coupe des "médiats".

guitare, j'enregistrais, ça allait pas je refaisais, je commençais au click, après je mettais la batterie par dessus, c'était pas calé mais c'était sympa. Enfin tu vois... J'avais pas de méthode et j'en voulais pas en fait.

FR D'où venait le click, tu avais une boîte à rythme ?

Prince 2 Non j'avais un métronome que ma sœur avait quand elle faisait du violon, je me le mettais au casque et j'enregistrais. »

Même s'il est plus équipé que Sabine et Dany, Prince 2 ne procède pas de façon fondamentalement différente. On retrouve notamment dans son récit le même sens de la débrouille (faire d'un métronome un click pour coordonner les prises successives) et l'idée d'un *atelier informel* où l'on invente au fur et mesure les règles et les façons de procéder, sans se soucier forcément du résultat. Comme Sabine et Dany, Prince 2 enregistre des dizaines de cassettes plus ou moins abouties et, à la façon dont l'élève d'un conservatoire passe des examens de fin d'année pour accéder au niveau supérieur, ces cassettes accumulées marquent (représentent) les différents moments de sa progression.

En définitive, les exemples de Sabine, Dany et Prince 2 illustrent bien les effets concrets de la *recording consciousness*, à savoir que les disques transmettent à leurs auditeurs une façon spécifique d'écouter et de manipuler du son. De fait, on discerne effectivement dans ces apprentissages les méthodes élaborées dans les chambres des adolescents britanniques puis *formalisées* à Abbey Road.

-Qu'ils utilisent des machines plus ou moins bricolées, les adolescent-e-s s'initient dans leurs chambres avec des outils de reproduction. Mais là où la génération des Beatles dialoguait avec des disques déjà enregistrés, nos trois adolescents "discutent" aussi avec eux-mêmes, réussissant à transformer des magnétophones de consommation courante en enregistreurs multipistes.

-Comme les Beatles à Abbey Road (et comme la plupart des musicien-n-e-s populaires), ils se lancent sans canevas pré-établi, avançant pas à pas, *improvisant leur conduite au coup à coup*. Prince 2 précise d'ailleurs que lorsque le résultat ne lui semble pas convaincant il lui arrive couramment de réenregistrer autre chose que ce qu'il a fait précédemment. L'épreuve fondamentale consiste donc moins à reproduire à l'identique un passage qu'à trouver –sur l'instant– une nouvelle proposition, y compris si celle-ci bouleverse l'ordonnancement général de ce qui est déjà enregistré. Lorsque Prince 2 déclare "halluciner", il ne veut pas seulement dire qu'il s'extasie devant les potentialités de son magnétophone à 4 pistes mais surtout que sa façon de procéder lui garantit sans cesse de l'*impromptu*, que grâce à cette méthode des mondes insoupçonnés se présentent à lui. Sabine, Dany ou Prince 2 ne se départissent jamais complètement d'une position de *performer*, ils n'utilisent pas les enregistreurs comme des notaires (au sens de consigner un acte) mais comme des partenaires. *C'est au sein de*

la machine que la musique prend forme et se fixe. Pour le dire d'une autre manière, leur façon de composer est expérimentale.

-Autre point marquant et dont a déjà parlé Sabine ; dans leurs petits studios domestiques, Dany, Sabine et Prince 2 créent, d'emblée, leur propre musique. Bien qu'ils aient passé des lustres à chanter avec les disques des autres, il ne leur vient pratiquement pas à l'esprit de reprendre les morceaux de leurs idoles. D'ailleurs Sabine parle bien de sa reprise d'Extreme comme d'une exception. On a donc là un aperçu de la manière dont impératif d'originalité se construit (progressivement) *in vivo*. De ce point de vue, on peut faire l'hypothèse que si les dizaines de maquettes (souvent inachevées) de Sabine, Dany et Prince 2 sont restées consignées dans des placards c'est sans doute parce que les novices ont pensé, qu'au regard de leurs critères d'originalité, leurs productions "ne tenaient pas encore assez la route". Ces pratiques, que je viens de décrire, ont été effectuées avec des appareils à cassettes mais on les retrouve avec d'autres (et régulièrement plusieurs) types de supports et de machines. Elles sont véritablement le quotidien des (jeunes) musicien-n-e-s du panel.

☞ Bien entendu, les membres du panel ont aussi utilisé des supports déjà enregistrés, à la façon dont les futurs Rolling Stones utilisaient les *Dansette*. Ainsi, Patrick apprend la batterie en jouant avec ses "scuds" (CDs), Marie fait de même et se rappelle que les CD(s) sautaient quand elle tapait trop fort sur sa batterie, Louis s'initie à Hendrix avec sa guitare, un ampli offert par un ami des parents, une pédale wah-wah, la platine-disque du salon et des tablatures dérobées chez Paul Beuscher. Idem pour Francis qui apprend la basse en repiquant les "plans" et le son de Rage Against the Machine (son groupe déclic)

« **FR** Alors dites moi, qu'est ce que vous avez fait avec les disques de Rage Against the machine

Francis Ben en fait, moi je le passais en boucle et puis je jouais par-dessus quoi (...) Je mettais le CD, je branchais mon ampli j'essayais de trouver à peu près le son correct et tout. Rage Against c'est un son de basse, la musique même, donc avec l'Aria Pro 2 (*il s'agit de la basse électrique de Francis*) c'était difficile, donc quand j'avais des cordes neuves ça sonnait bien et dès que ça commençait à vieillir (...)

FR Vous essayiez de jouer exactement les parties ?

Francis (...) Je déchiffrais les parties à l'oreille en fait. C'est ...J'écoute la partie, une partie, une intro, je mets "pause"... (...) Une fois que c'est bon je rejoue dessus. On écoute si ça sonne juste ou ça sonne faux. Rage Against the Machine ça va c'est simple, y'a pas d'altérations trop compliquées dans les partitions donc... ça limite, même en intro on peut se permettre quelques libertés quoi (...)

La progression instrumentale de Francis est organiquement liée à la pratique de ses répertoires favoris. Comme les guitaristes du Colorado

de Bennett de 1980, il mémorise des disques entiers et joue avec eux. C'est véritablement en ingurgitant des disques à la maison que Francis devient musicien.

« **FR** Est ce que c'était pareil avec d'autres disques, est-ce que vous vous rappelez avoir appris par cœur d'autres disques ?

Francis Ah ben, j'avais appris le *Blood Sugar Sex Magic* des Red Hot Chili Peppers (1991)...j'l'avais appris en entier, c'était le défi

FR Vous avez appris tous les morceaux ?

Francis J'ai appris tous les morceaux. Je les ai déchiffrés tous à l'oreille. C'était le premier exercice vraiment difficile quoi parce que c'est vrai que les Red Hot c'était un peu dur quoi. Mais enfin y'a des morceaux comme "Under the Bridge" ou des ballades comme ça où les partitions sont pas évidentes à la basse

FR Qu'est ce que vous appelez des partitions ? La musique non ?

Francis Oui... La musique, les notes, la ligne de basse. Donc je sais que j'allais au magasin de disques qui est en haut, là, de la rue Bon Enfant, en haut de la Clef (*endroit où se déroule la conversation*). Je regardais les partoches, 'fin les tablatures... Un peu plus tard les partoches et puis comme ça je voyais où je me trompais »

On l'a compris, Francis va vérifier au magasin de musique du coin, qui vend les tablatures des Red Hot, si ses relevés, "à l'oreille", sont conformes...

```
-----
-----
-----
-2--5-----
-0--3--5-7--3-5-----3-5--2-3-----
-----3-5-xxxx--5-7-----2-3-----
```

Figure 25 Un extrait de la tablature du morceau "Blood Sugar Sex Magic" des Red Hot Chili Peppers.¹⁶⁰

La façon de procéder de Francis est la plus pratiquée par les membres du panel, toutefois, en fonction du style, on ne repique pas exactement le même genre de choses dans les disques, ou pour le dire autrement, l'espace dans lequel on évolue n'est pas exactement du même ordre. Du coup, on ne fait pas forcément appel aux mêmes représentations

« **FR** Vous n'utilisiez pas les disques pour jouer dessus ?

Théo Non, non je n'étais pas encore suffisamment musicien. Petit à petit, vous parliez de l'instrument, j'ai commencé à m'intéresser à l'harmonie et j'ai lâché un peu tout ce qui était chanson pour m'intéresser au jazz. Je suis arrivé à ça à l'époque du jazz/free-jazz, c'était des fois un petit peu fort, un petit peu hermétique. Et là j'ai commencé à relever la musique de certains groupes comme

¹⁶⁰ Source : <http://www.tablatures.tk/view-text.php?id=39499>

Weather Report où il y avait des passages qui étaient plus accessibles. J'me rappelle... (...) Comme c'était assez riche, j'enregistrais des passages que je pouvais comprendre, parce qu'il y avait des passages que je ne comprenais pas du tout harmoniquement, et là j'commençais à me nourrir de tout ça (...)

FR Comment s'effectuait vos relevés ? Vous parlez beaucoup d'harmonie donc j'aimerais comprendre si vous mémorisez ces passages ou si vous vous efforciez, à la façon jazz, de les analyser ?

Théo Oui ça a été en plusieurs phases, y' a quelques personnes qui, au départ, m'ont donné des tuyaux, comment un accord fonctionnait, ce que l'on pouvait y rajouter, en termes d'enrichissement, les neuvièmes... J'commençais à relever mais comme j'étais dans le jazz c'était un petit peu difficile. Quand je suis venu ici j'ai pris des cours d'harmonie, au conservatoire de musique de Montreuil (93). Y'avait un petit module de jazz (...)

FR Quel âge vous aviez à ce moment ?

Théo 20 ans.

FR Et vous avez fait ça combien de temps ?

Théo Une année. (...) J'ai eu aussi l'occasion de travailler avec des gens qui faisaient une école, l'American School de musique (*actuellement située à Saint Cloud 92*), et par leur biais j'avais accès à quelques matériaux harmoniques. (...)

FR Vous commenciez à utiliser des standards de jazz ?

Théo Oui, comme je lis pas la musique je regardais les grilles

FR Vous aviez un Real Book (*recueil comprenant les accords et les mélodies de standards de jazz. Même si on trouve des éditions dans le commerce, les Real Books sont principalement composés de relevés manuscrits, effectués par des particuliers, et qui se diffusent par le biais de photocopies, de la main à la main ou par Internet*) ?

Théo Oui, je m'intéressais aux dissonances. Tout ça a participé à mon enrichissement. »

Si l'on compare la manière de Théo avec celle de Francis, on s'aperçoit que Théo cherche moins à reproduire avec son piano les parties instrumentales des disques qu'à comprendre les accords utilisés et la façon dont ils s'agencent. Ce qu'il étudie, à la maison, avec ses amis inscrits dans des écoles de jazz ou au conservatoire, c'est l'harmonie, les *grilles*. Il a plutôt tendance à chercher des règles générales dans des morceaux qu'à les reproduire. Si Théo a en commun avec Francis le fait de relever les disques, de se référer à un espace quadrillé (cf. la figure 26 ci-dessous) et ne pas pratiquer le solfège (« je lis pas la musique »), leurs outils de représentation de la musique et ce qu'ils tirent des disques ne sont pas exactement du même ordre.

Par-delà leurs différences, Francis et Théo ont en commun de recourir tous deux à plusieurs types de supports, et en particulier à des systèmes de notation. Théo a également mentionné l'aide qu'il a reçue d'amis et son inscription dans un cours d'harmonie jazz dans une école nationale

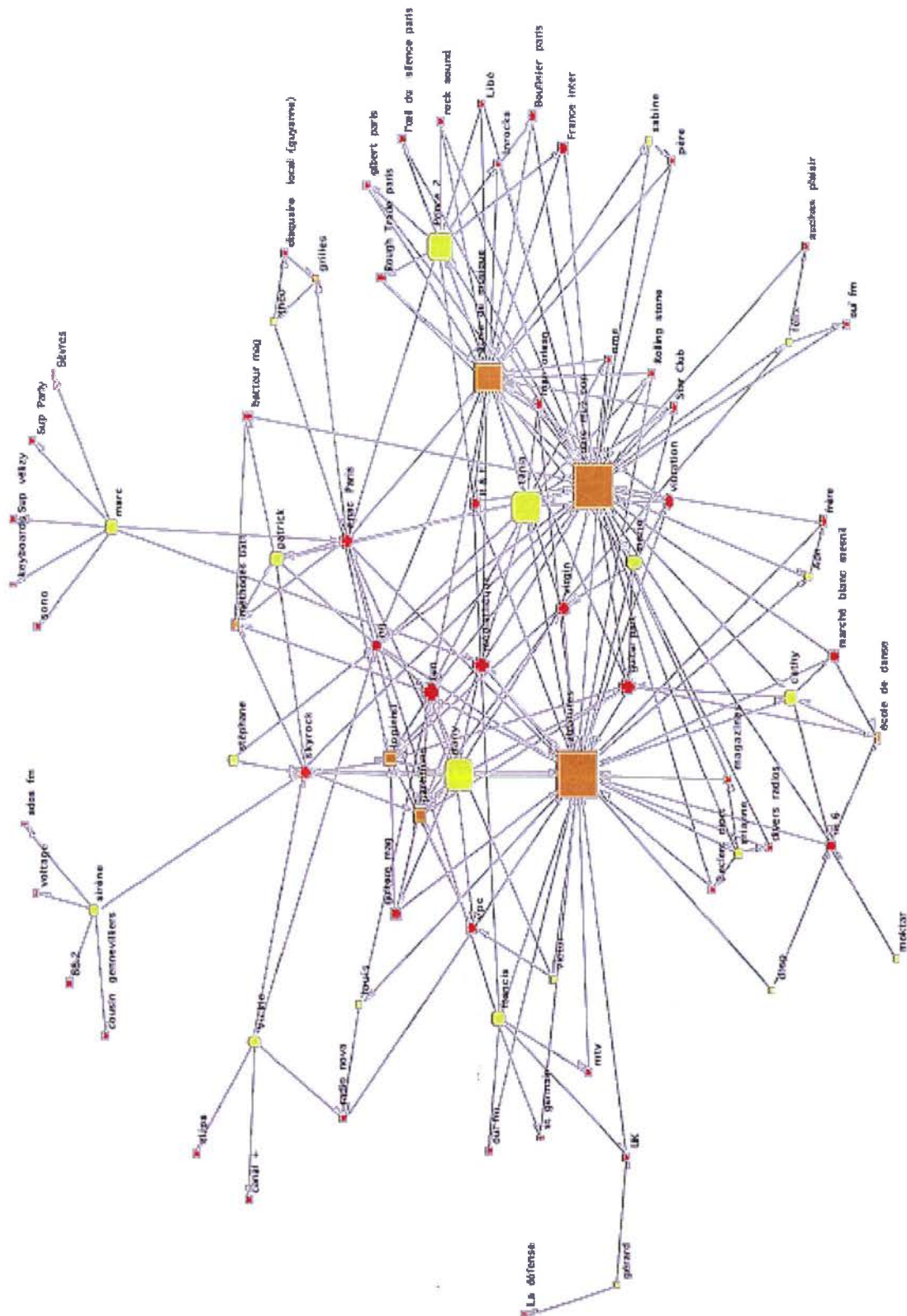
de musique. Le fait de combiner divers types de ressources est une constante de l'enquête.

The image displays a handwritten musical score for the standard "Saint Thomas". It consists of several staves:

- The top two staves show the melody in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#).
- The next two staves show a bass line with notes and rests.
- The fifth staff is labeled "SOLOS" and contains a sequence of chords: D, F#-B7 (with a circled "B7+9" below), E-A7 (with a circled "A7+9" below), D, D, F#-B7 (with a circled "B7+9" below).
- The sixth staff continues the chord progression: E-A7 (with a circled "A7+9" below), D, F#-B7 (with a circled "B7+9" below), and E- (with a circled "E-9" below). It includes a guitar-style fingering diagram for the F#-B7 chord.
- The seventh staff continues: A7 (with a circled "A7+9" below), D, D7 (with a circled "D7+9" below), G, G#-D7 (with a circled "D7+9" below), D/A, A7, and D.
- The eighth staff continues: D, D7, G, G#-D7, D/A, A7, and D.

Figure 26 Ci-dessus le standard "Saint Thomas" tel qu'il peut figurer dans les diverses versions du *Real Book*. En haut de la feuille, on peut voir la mélodie (ou plutôt sa physionomie générale) et en dessous la structure du morceau agrémenté des accords. C'est cette partie qui intéresse au premier chef Théo. Ici, la transcription est faite pour des instruments en si bémol comme la trompette ou le saxophone ténor¹⁶¹.

¹⁶¹ Transcription trouvée sur <http://labelnuit.free.fr/Pages/saint%20thomas.html>



Cartographie n° 4 Ressources par personnes

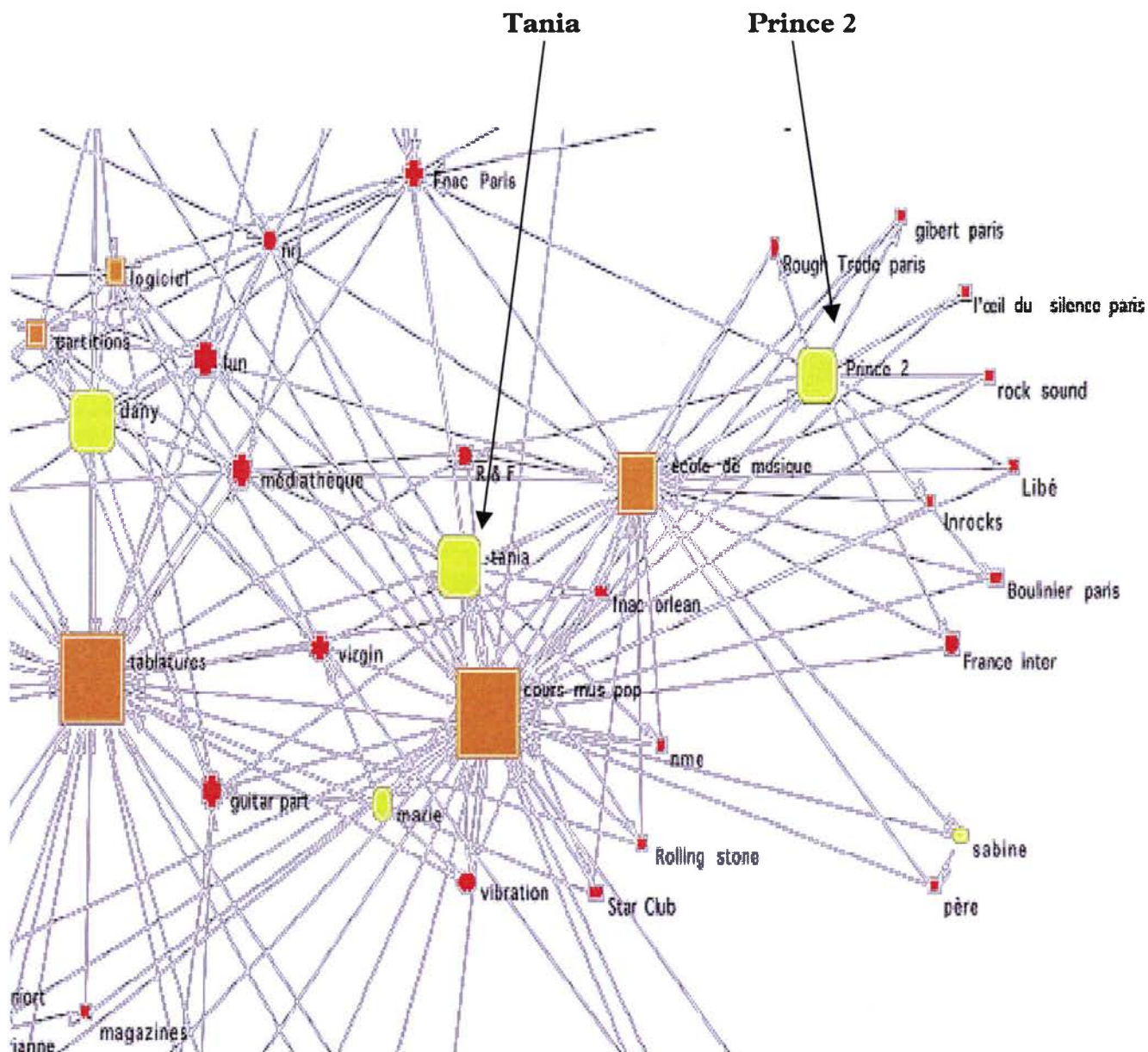
Les membres du panel sont figurés en jaune et les “petites” ressources en rouge. Les carrés de couleur orange représentent les ressources les plus citées : tablatures, écoles de musique classique ou cours de musiques populaires. Plus les personnes utilisent de ressources et plus la dimension de leur entité augmente. Rappelons que les ressources sont réparties par le logiciel autour des personnes qui les citent et qu’elles se rapprochent du centre et grossissent dès qu’elles sont mentionnées par plusieurs personnes

d) Un aperçu des ressources

Précisément, la cartographie n°4 (ci-dessus) permet de se faire une idée des diverses ressources mobilisées par les apprenti-e-s : disquaires (y compris entreprises de vente par correspondance) en France ou à l'étranger, grandes surfaces (culturelles ou pas), supports papiers et informatiques (tablatures, grilles d'accords, partitions, méthodes d'instruments, logiciels), écoles de musique classique (publiques ou non) et/ou cours de musique populaire, presse (musicale et généraliste), chaînes de radio et/ou de télévision, prescripteurs humains. Après la cartographie n°3 qui listait les outils de reproduction sonore domestiques, la quatrième carte révèle donc *le deuxième cercle*, autrement dit les intermédiaires par lesquels les personnes ont accédé, d'une part, aux supports enregistrés et, plus généralement, aux répertoires. Pour mieux appréhender la nature de ces diverses entités, on peut les classer en trois catégories.

- D'une part, les supports sur lesquels la musique et/ou les textes sont représentés, de la partition à la tablature.
- D'autre part, les lieux où l'on apprend à jouer de la musique (et notamment à utiliser les supports) : écoles de musique ou de danse, cours d'instruments.
- Enfin, les différents types de prescripteurs, tour à tour conseillers ou fournisseurs : presse écrite et médias, ami-e-s et parents, disquaires et commerces, médiathèques.

L'examen des entités auxquelles sont rattachées Tania (guitariste de *Hedidnot*) et Prince 2 (DJ et batteur) donne une idée de la diversité des liens et de la variété des parcours (voir page suivante).



Détail de la cartographie n° 4

En jaune les membres du panel et en rouge les “petites” ressources. Les carrés de couleur orange représentent les ressources les plus citées.

Prince 2 cite des disquaires spécialisés à Paris (l’Œil du silence –également libraire-, Rough Trade –qui est également un label anglais de rock- et Boulinier), des grandes surfaces culturelles parisiennes (Fnac et Joseph Gibert), des revues spécialisées (Rock & Folk, Rock Sound, les Inrocks), de la presse généraliste (Libération) et la station de radio France Inter. Il a par ailleurs fait de la percussion dans une école de musique et pris des cours particuliers de batterie.

Tania, elle, mentionne une médiathèque de prêt dans la ville où elle a passé son adolescence (Pithiviers), les Fnac d’Orléans et de Paris, Virgin Megastore à Paris, les radios Fun et NRJ, des revues musicales anglophones (New Musical Express et Rolling Stone), une revue pour jeunes (Star Club), le magazine Rock & Folk, des partitions et des tablatures. Elle a également fréquenté une école de musique.

☞ Notations et enseignements

Si l'on observe la cartographie n°4, on s'aperçoit que les deux entités les plus valorisées par le logiciel sont les tablatures et les cours d'instruments de musique populaire. Tout de suite après, viennent les écoles de musique (classique) dont je reparlerai bientôt. Toutefois, il faut se méfier des effets d'optique et noter que si les magasins de disques et les médias avaient respectivement été regroupés sous une seule catégorie, ils occuperaient également une surface très significative sur la carte. Dans la mesure où la localisation des magasins de disque intéressait l'enquête, j'ai en effet préféré ne pas les regrouper dans une seule entité. D'autre part, il semblait également souhaitable que les différents médias puissent être distingués les uns des autres. Enfin, la cartographie ne répertorie pas toutes les personnes qui fournissent des répertoires (par exemple celles qui prêtent des cassettes ou des CD ou conseillent) mais seulement celles qui sont présentées comme des "prescripteurs-déclics" par les membres du panel.

Il n'en reste pas moins qu'il est intéressant de constater que, déjouant les clichés, la notation musicale (les tablatures) et l'enseignement (les cours d'instruments) se taillent une part conséquente. Contre toute attente, les apprenti-e-s pop lisent la musique et prennent des cours ! Qu'en déduire ?

La place attribuée aux tablatures sur la carte montre d'abord que la plupart des membres du panel ont fait leurs premiers pas avec une guitare (acoustique ou électrique). Conséquemment, la présence de ces deux objets vient confirmer que le rock (où, justement, la guitare règne sans partage) est le principal style d'élection des apprenti-e-s de ce panel ¹⁶². De fait, à l'exception de trois des rappers et de Diop, la guitare et le rock apparaissent comme *les premiers médiateurs* vers une pratique musicale intense ¹⁶³.

Par ailleurs, la présence de cours d'instruments (principalement de guitare et de batterie) et d'écoles montre que l'idée (courante) de l'autodidaxie en matière de musique populaire est problématique : de nombreux protagonistes du panel ont, à un moment ou un autre, travaillé avec un-e enseignant-e, soit parce qu'ils l'ont explicitement demandé, soit parce que leurs parents ont souhaité qu'ils (elles) reçoivent un enseignement musical ¹⁶⁴.

Les enseignant-e-s de musique pop, dont on m'a parlé, professent plutôt seuls et négocient souvent avec leurs élèves le contenu des cours. Cela ne signifie pas que ceux-ci n'apprennent pas des "fondamentaux"

¹⁶² On a d'ailleurs vu précédemment que la culture des parents favorisait cette "domination" du rock et des guitares.

¹⁶³ Comme on le verra dans le paragraphe consacré à la "sociabilité de pâté de maisons", c'est seulement dans un deuxième temps que l'on choisit son instrument et le(s) style(s) que l'on pratiquera.

¹⁶⁴ Au passage, on notera que cette implication des parents (lorsqu'ils en ont les moyens financiers) relativise l'impression de "transmission passive" qui émanait du paragraphe consacré aux répertoires des débuts.

(comme des accords de guitare, ou des enchaînements harmoniques types) ou des exercices techniques. Simplement, la place accordée aux répertoires enregistrés est, dès les débuts de l'apprentissage, plus importante que dans les conservatoires où l'on s'initie, *en préalable*, au solfège pendant un, voire deux ans. Voici un exemple qui permet de bien saisir les modalités de cette négociation

« **FR** C'étaient quoi ces cours ?

Félix Cours de guitare moderne, entre guillemets, cours de guitare électrique

FR Vous avez commencé avec une guitare électrique ?

Félix Non, j'ai commencé avec la folk (*guitare acoustique à cordes en métal*) de mon frère qui devait faire de la guitare et qui n'en a jamais fait parce que je lui ai piqué tout de suite. Mais quand j'allais en cours, souvent, le prof me prêtait sa guitare électrique.

FR Quelle fréquence ?

Félix Une fois par semaine et j'ai fait ça quatre ans. *Mon truc à moi c'était pas vraiment la théorie et la méthode de ce prof c'était plutôt de commencer à jouer beaucoup de choses* (c'est moi qui souligne) et ensuite de creuser ce que l'on joue, étudier ce que l'on a joué. Donc, on jouait des morceaux sans toujours savoir ce que l'on jouait et après, au fur et à mesure des années, on apprenait à disséquer les accords.

FR Qu'est ce que vous jouiez comme morceaux ?

Félix C'est un peu ce qu'il me proposait à la base. Soit des classiques, des blues, on commence beaucoup par le blues. Le tout premier je m'en souviens c'était un blues : mi, la mi si.

FR Douze mesures ?

Félix Oui exactement, c'est vraiment le tout premier truc que j'ai fait. Et puis après, selon un peu les époques, c'était l'époque Nirvana et selon les élèves

FR Vous veniez avec des disques en cours en lui demandant de les travailler ?

Félix C'était un mélange des deux en fait. Lui était habitué à jouer les morceaux un peu dans le vent de l'époque et d'un autre côté moi je lui demandais de temps en temps des morceaux. Parfois on venait avec les disques et on relevait directement avec les disques

FR Comment est ce qu'il vous apprenait ? Il vous montrait des plans ou il vous faisait écouter des disques ?

Félix Un peu des deux en fait. Au début c'était surtout des rythmiques, donc après les accords je savais les jouer. Quand c'était plus des plans solo ou chorus, là il jouait le truc au ralenti et il le montrait, moi je faisais la rythmique. »

Avec le récit de Félix, on voit à quel point les répertoires enregistrés sont intégrés à chaque phase de l'apprentissage. Les disques sont véritablement les messagers de la musique populaire et en particulier du

rock, c'est par eux que se transmettent les rudiments du style. On a vu également qu'il est possible à l'élève d'apprendre à jouer de la guitare électrique avec un instrument non entièrement adéquat.

En termes de *figuration des sons*, le recours aux enregistrements signifie qu'en plus d'utiliser des supports papiers, les apprenti-e-s pop se représentent la musique (notamment sa durée et son débit) sur des surfaces magnétiques et des appareils de mesure : boutons de volume et de tonalité des appareils et des guitares électriques, vu-mètres des magnétophones et des consoles etc. Ici aussi la différence avec l'école de musique classique est palpable puisque les classiques manipulent surtout des entités (les notes) constituées à partir de la moyenne entre la hauteur et la durée. À l'opposition terme à terme entre les façons pop-rock et classique, on pourrait répliquer que la présence (et la grandeur) de l'entité "école de musique" sur la carte montre qu'une circulation entre les deux mondes existe. Mais, cette hypothèse semble infirmée par les membres du panel qui ont emprunté cette voie. De leur point de vue, il leur a fallu se départir du savoir accumulé à l'école de musique, et même parfois changer d'instrument, pour passer d'un monde à l'autre¹⁶⁵. Ainsi Sabine (chanteuse) qui ressent comme un véritable handicap les années de piano classique et de solfège.

« **FR** Vous n'appreniez pas comme les autres (*je parle de son premier groupe*), avec les grilles d'accords, alors que vous étiez parfaitement capable de les jouer au piano ?

Sabine Non je pense pas car j'étais toujours bloquée, pour moi c'était le néant total

FR Il n'y avait pas de conversion du savoir pianistique ?

Sabine Non, en fait cela m'a tellement frustrée de ne pas avoir appris de cette manière là (*elle parle des tablatures*) que j'ai mis une barrière. Il y a eu une cassure nette où, vraiment, j'pouvais plus voir le piano. J'me suis r'trouvée un peu autodidacte pour le chant. Ça me chagrinerait de ne pas savoir, de temps en temps, lire des grilles ou me mettre moi-même au synthé. Je sais que plusieurs fois on me le demande aujourd'hui, car on sait que j'ai un petit bagage, de m'y mettre mais j'me sens pas capable de jouer et de chanter en même temps... Faudrait tout réapprendre...Vraiment j'regrette qu'on m'ait pas appris d'une autre manière. J'aurais bien voulu faire du jazz. C'est point évident ! »

Même s'ils (elles) relatent leur expérience de façon moins tragique que Sabine, ceux et celles qui sont passés par des écoles de musique constatent une (certaine) incompatibilité entre les deux espaces. Généralement, il leur a été difficile de convertir l'expérience acquise au conservatoire dans le rock, y compris lorsque le passage à l'école de

¹⁶⁵ Karina, interviewée à Nantes, violoniste classique formée au conservatoire et qui a toujours aimé le rock a éprouvé des difficultés à passer d'un monde à l'autre. Travaillant en duo avec une autre musicienne-chanteuse issue de la scène hardcore, elle a préféré se consacrer, en parallèle, à la musique baroque et laisser tomber le "classique".

musique n'a pas été prescrit par les parents. Toutefois, et ce point mérite d'être noté, ce constat ne s'accompagne d'aucun grief à l'endroit du style classique, comme si les personnes dissociaient la façon d'apprendre le classique et les répertoires. Les reproches concernent finalement surtout les méthodes d'enseignement et notamment le fait que l'on n'apprenne pas aux élèves des écoles de musique à se représenter la musique autrement qu'à travers une portée ou, ce qui revient au même, que les modes de figuration de la musique populaire et les machines de reproduction ne soient pas intégrés au cursus.

Les disquaires

L'autre grande saillance sur la cartographie n°4 est l'espace dévolu aux magasins où l'on peut se procurer des disques. Sur la carte, ceux-ci sont désignés par leur nom propre (voir par exemple les liens de Prince 2 ou de Tania déjà évoqués), par le nom de l'enseigne commerciale (ex *Fnac* ou *Leclerc*), par l'endroit où ils se situent (par exemple *La Défense* pour Gérard ou *Marché Blanc-Mesnil* pour Cathy), par la désignation générique d'une zone commerciale (par exemple *Sup Vélizy* pour Marc) ou encore le nom du pays où l'on se rend pour acheter des disques (*UK* pour Gérard et Francis).

Ce qui retient tout d'abord l'attention c'est l'abondance des lieux et de leur localisation et, d'autre part, les différents usages qui s'y rapportent. On se rend également compte que la plupart des personnes ont fréquenté, ne serait-ce qu'occasionnellement, un disquaire local. On en a d'ailleurs eu l'illustration avec Francis allant vérifier au magasin de disque "d'à côté" la conformité de ses relevés. Toutefois, si cette présence locale est manifeste, aucune personne n'a parlé d'un disquaire local comme d'un "QG" collectif, un lieu déterminant pour la formation de son goût.

L'autre endroit souvent mentionné est la grande surface située à proximité du domicile. Pour la jeune Vickie, le rituel des courses en famille au supermarché peut être l'occasion d'acquérir de nouveaux disques

« **FR** Et ces 45 tours, ces singles, tu les achetais ? (...)

Vickie Je les achetais en supermarché aussi... J'essayais d'en laisser un ou deux dans le caddie, dans le caddie des courses familiales et, alors des fois ça passait, des fois ça passait pas, parfois je voulais en acheter trois et on en achetait un. »

Cela étant, l'attraction parisienne est également sensible. Comme on l'a vu plus haut, les disquaires parisiens spécialisés attirent par exemple Prince 2. Mais, d'une façon générale, c'est plutôt vers les Fnac et le Virgin Megastore aux Champs-Élysées que se tournent tous ceux (et celles) qui commencent à prendre la "musique" au sérieux, y compris lorsqu'ils (elles) résident aux limites de l'Île de France. C'est le cas de Marie qui grandit à Pithiviers (45). Lorsqu'elle commence à s'investir

dans la musique, elle prend l'habitude de "monter" régulièrement à Paris avec une amie, pour trouver des disques.

« **FR** Vous m'aviez parlé d'expéditions à Paris pour aller au Virgin Megastore (*des Champs-Élysées*) ?

Marie Non c'était avec une copine de lycée en fait

FR Donc c'est vers quelle année ?

Marie C'est vers... Alors euh... Quand j'étais en seconde, de seconde à la terminale donc j'avais entre 16 et 18 ans.

FR Et c'était combien de fois ?

Marie Oh, une fois tous les quatre mois je pense. Un truc assez régulier, en même temps pas trop souvent. En fait, on nous déposait à la gare d'Étampes et on faisait l'aller-retour dans la journée »¹⁶⁶

De fait, même si l'on peut se procurer des disques près de chez soi ou que l'on copie sur des cassettes les disques de ses proches, le voyage à Paris a, néanmoins, beaucoup d'attrait

« **FR** Où est ce que vous achetiez vos disques ?

Félix J'en achetais pas beaucoup, l'j'les copiais souvent de mon frère. Sinon c'était entre le supermarché à Auchan et les "grands soirs". C'était aller à Virgin, sur les Champs-Élysées, écouter au casque les trucs qu'on connaissait pas et parfois on pouvait ressortir avec un ou deux CD(s). Une grande expédition.

FR Pourquoi appelez vous ça une grande expédition ?

Félix Parce qu'on y allait vraiment pour ça : "on va à Virgin !". On y allait avec les voitures, c'était le soir, à ça participait d'une sorte de ... C'était une sortie pour nous. On allait vraiment au Virgin, on y restait et puis on rentrait »

La journée passée à fureter dans les bacs et à écouter des nouveautés sur les bornes d'écoute est pour Félix un vrai temps fort, un rituel dédié aux "dieux disques". Même si je n'ai pas recueilli d'autres récits aussi épiques à propos des Fnac, celles-ci sont cependant très citées.

Parfois, les apprenti-e-s passent même les mers (voire les océans) pour trouver les disques qu'ils cherchent. Ainsi Théo, qui passe son adolescence à la Guyane et qui profite de ses passages à Paris –ou à Londres– pour s'approvisionner en disques de reggae ou Gérard qui raconte également avoir fait des "expéditions" en Angleterre avec des amis pour acheter des disques de ska. De son côté, Francis découvre des nouveaux répertoires grâce à des *éclaireurs* qui ramènent d'Angleterre des choses obscures qui, bientôt, deviennent les fers de lance d'un nouveau style ; l'électro.

¹⁶⁶ Lors de l'entretien, Marie me raconte également qu'elle a régulièrement acheté quelques vinyles, notamment pour la beauté des pochettes, alors même qu'elle ne possédait pas de platine pour les écouter. Le disque –CD ou vynile– n'est donc pas qu'un "pur" support de la musique, on l'apprécie aussi en tant qu'objet.

« **FR** Alors d'où ça venait cette électro alors ?

Francis Alors ça venait soit de potes qui ... soit, avaient rapporté Ça de voyages ou des trucs comme ça... le premier CD des Chemical (*Brothers*) que j'ai écouté, c'était un pote qui l'a fait venir d'Angleterre en 1997, qui revenait d'Angleterre. Parce que je crois qu'ils ont été connus, ils ont joué dans un club à Londres, qui les a fait connaître. Ben, ils ont rencontré Liam Gallagher, le chanteur d'Oasis, ils ont fait un morceau avec Liam Gallagher et ça les a propulsé après bon on a pu trouver Chemical et tout ça partout »

Pour résumer cette séquence, on pourrait dire que lorsque l'offre locale de disques ne supplée plus aux désirs des jeunes musicien-n-e-s, ils (elles) se tournent vers des grandes surfaces culturelles ou des disquaires spécialisés. Et la plupart du temps, c'est vers Paris qu'ils (elles) se dirigent.

☛ **Les médias et la presse**

Je l'ai déjà indiqué plus haut, la radio et la télévision occupent également une place de choix sur la cartographie n°4. En matière de radio, les locales sont d'ailleurs au moins autant citées que les networks nationaux comme Fun, NRJ, Skyrock ou Nova. À l'exemple de Vickie, de nombreuses personnes du panel rapportent avoir réalisé des compilations à partir de morceaux diffusés sur les ondes.

« **FR** Est ce que ça vous est arrivé d'enregistrer dans votre chambre des programmes de radio ?

Tania Oui. 'fin pas programmes mais des chansons. Je me faisais mes petites compiles sur des cassettes. Toutes les chansons que j'aimais bien à la radio, je les enregistrerais. Je me faisais mes best of.

FR Sur cassette ?

Tania Oui

FR Que vous emmeniez (*dans votre walkman*) avec vous pour écouter ?

Tania Oui en vacances dans la voiture...

FR Donc, beaucoup de compiles finalement, des compiles fabriquées, des compiles achetées en CD ?

Tania Au départ oui. Quand on sait pas trop ce qu'on aime, on n'ose pas acheter un album »

On le comprend, la radio sert à tester des chansons particulières. Une fois capturées sur cassette, elles viennent s'insérer dans des sélections qui accompagnent Tania jusqu'à l'arrière de la voiture familiale, recréant, une fois encore, la chambre de l'adolescente dans la voiture.

Trop éloigné de Paris (il passe une partie de son enfance dans l'Eure) et trop jeune pour aller à assister à des concerts seul, Victor trouve dans la radio un moyen de se rapprocher de la capitale

« **Victor** (...) J'enregistrais des live sur Fun Radio qui diffusait du rock à l'époque. J'me souviens, j'ai encore les vieilles bandes, des concerts qu'ils diffusaient. Les concerts à Bercy, ils diffusaient les ¾ premiers titres en direct. Comme on pouvait pas aller au concert, on était trop petits, ben on écoutait ça quoi »

À ces usages "tactiques" de la radio viennent s'ajouter "l'écoute générationnelle", d'ailleurs aucunement contradictoire.

« **Louis** Moi j'écoutais un peu radio Nova, Fun Radio je m'en rappelle. C'était la radio des jeunes quoi.

FR Parce qu'à l'époque c'était assez rock

Louis Ouais ça restait un peu ce que c'est quand même mais ouais c'était plus rock

FR Ouais

Louis Et y'avait aussi du hip hop, genre Snoop Dog et tout, c'était l'époque côte ouest et tout, t'avais aussi Wu Tang, y'avait plein de trucs qui défonçaient. Mais je me rappelle Fun radio c'était vraiment le trucs des ados. Donc j'écoutais ça. Y'avait Doc et Difoul, ces émissions.

FR Donc là c'était moins la musique que la tchatche

Louis Là c'était moins la musique, c'était plus ouais le côté identification à une génération

FR Les défouloirs verbaux et tout ça »

Louis insiste, à bon escient, sur le fait qu'il est difficile de séparer les émissions d'antenne ouverte et les répertoires. De façon générale, la découverte du hip hop est liée à des émissions et (comme pour le rock) et des artistes phares

« **FR** Donc cette musique américaine... Le hip hop américain ?

Diop Ouais... Le hip hop américain. Après ça a commencé à suivre chez nous avec des... Dynasty, des Lionel D etc. Mais c'est vraiment. On dirait à l'ancienne quoi

FR C'est fin quatre-vingt quoi ?

Diop Ouais à l'époque du Break Street, des émissions Rap Line (M6)... Ça a été une grosse émission qui nous a un p'tit peu tous marqué... Ça c'est le genre d'émissions qui nous a un p'tit peu tous marqué. Ok (...) Donc c'est vrai qu'au départ moi j'ai commencé par l'rap »

La place de M6 dans les réponses tient sûrement à sa diffusion quotidienne (et nocturne) de clips

« **Cathy** (...) Oui, y'avait sur M6, mais ça c'est plus tard, le soir, les nuits où ils passaient des clips de rock. J'ai jamais eu le câble, en plus, donc on a toujours été fan de ça, des clips.

FR En voyant les images d'un clip tu pouvais savoir tout de suite de quelle chanson il s'agissait ? T'en voyais beaucoup ?

Cathy Oui, oui carrément, mais c'était plutôt après, la période, on va dire, période grunge, Nirvana et tout ça »

Les clips, Canal + et M6 se regardent souvent à plusieurs.

« **FR** Donc cette culture du clip (*dont Vickie m'a parlé auparavant dans l'entretien*)

Vickie Ouais c'était la 6, j'avais pas Canal + donc c'était le top 50 en clair sur Canal à l'époque et effectivement M6, clips et tout ça.

FR Donc c'était à quel moment ? Les clips de nuit, c'était quoi ? Les clips du Top 50 sur la 6 aussi ou du top 40, enfin ?

Vickie Voilà ces choses-là, pas trop la nuit parce que j'avais pas de télé dans ma chambre. J'ai des frères et sœurs, j'ai un grand frère et une grande sœur, donc c'était avec eux aussi beaucoup (...) »

De la même façon que l'on enregistre la radio ou les disques des parents, on enregistre les rétrospectives de clips

« **FR** Vous aviez un magnétoscope familial (...) que vous utilisiez pour enregistrer des clips ou ?

Vickie Éventuellement pour enregistrer des clips ou des concerts qui passaient tard aussi, des choses comme ça

FR Et c'était... Bon, c'était du VHS j'imagine

Vickie Ouais... Des cassettes, réenregistrées, réenregistrées, support qui a souffert (...) Je sais qu'il y a des clips qui ont été enregistrés, des nuits de clips de Michael Jackson par exemple ou des choses comme ça, des intégrales »

La radio et la télévision sont d'autant plus utiles quand l'argent manque quelque peu. Dans ce cas de figure, la rencontre avec les répertoires n'est d'ailleurs pas strictement cantonnée à la sphère domestique

« **Moktar** (...) C'était un petit poste cassette où on mettait une cassette et on écoutait de la musique mais sinon euh la vraie musique genre des CD(s) rap et tout ça, on avait pas trop les moyens d'acheter ça quoi... C'était surtout, on regardait les clips sur M6 y'avait pas mal de sons qui passaient ou alors lorsqu'on sortait dans le quartier, *y'avait les grands qui avaient une voiture avec de la musique à l'intérieur* (c'est moi qui souligne)... Donc on écoutait (...) »

Autre grand prescripteur de musique : la presse. Elle accompagne notamment les apprenti-e-s dans leur exploration des anciens répertoires

« **FR** Tu lisais la presse rock ?

Prince 2 Ah oui les Inrocks. À l'époque c'était un mensuel, c'était génial quoi ! J'me souviens avoir acheté le coffret Velvet (*Underground*) en ayant choppé le numéro sur le Velvet et le lire tout en écoutant. Voilà, tu rentres vraiment dans le truc, ça t'explique plein de choses donc ça touche encore plus »

Le même Prince cite également Rock Sound, Rock & Folk et les chroniques hebdomadaires de disques rock de Nick Kent dans

Libération. De son côté, Cathy évoque des revues plus spécialisées et les crédits de découvertes musicales majeures

« **Cathy** Alors après y'avait les magazines, j'me suis mis aux magazines effectivement. Y'avait Guitar Part c'était évident ça l'est encore. Sinon y'avait aussi un magazine métal plus spécifique. (...). Après, plus ma période un peu gothique, métal atmosphérique. Là, le bouquin c'était plutôt Elegy. J'ai découvert le groupe qui, à l'heure actuelle, reste mon préféré, c'est The Gathering (rires) »

Même chose pour Dany (guitariste du groupe de Cathy) qui cite des revues spécialisées comme Guitare Magazine (pour la guitare classique) et, de nouveau, Guitar Part, cette dernière ayant comme particularité de publier des tablatures. Leur batteur, Patrick me raconte qu'il a acheté Batteur Mag (*azine*) et des ouvrages contenant des relevés de batterie de groupes qu'il aimait.

e) Le cas des rappeurs

Après ce panorama des divers types de ressources, il est nécessaire de s'intéresser un moment aux rappeurs. Pourquoi ? Parce que leur accès aux répertoires enregistrés et aux outils domestiques de reproduction a été sensiblement plus limité que les autres membres du panel. En effet, pendant une partie de leur adolescence, ni Louis, ni Moktar, ni Sirène n'ont disposé d'un appareil de reproduction dans leur chambre. Chez Sirène et Moktar, le seul appareil disponible était un lecteur cassette familial tandis que Louis avait accès au lecteur compact, comprenant CD et cassette de ses parents. Plus haut, Moktar nous a également signalé qu'il avait peu de possibilités pour acquérir des supports, tandis que Sirène nous a raconté qu'elle devait à son cousin de Gennevilliers ses cassettes de rap. De son côté, Louis nous a "avoué" qu'il avait volé des transcriptions d'Hendrix et d'autres groupes dont parfois il ne savait rien (difficile de choisir ce que l'on dérobe !). Il a donc appris à jouer des morceaux de ces groupes sans posséder forcément leurs enregistrements. Cependant, ce moindre accès ne signifie pas que les supports et les machines ont moins compté dans l'apprentissage des futurs rappeurs, bien au contraire ! Le "paradoxe du rappeur" c'est que, justement, lorsque l'on a peu de ressources à sa disposition alors les supports sont encore un peu plus les vecteurs d'acculturation et d'apprentissage

« **Moktar** (*qui parle des cassettes des formations de rap de son quartier*) On écoutait les cassettes, parce que les cassettes *tournaient d'un gars à l'autre* (c'est moi qui souligne). Par exemple mon pote Karim, j'allais chez lui à chaque fois il m'apportait une nouvelle cassette de La Primera (*une formation locale de Trappes*) (...) "Grandir en France" par exemple. Y'avait un son qui disait, "j'ai rêvé d'une phrase" pardon, y'avait un aut' son qui disait euh... C'était sur le rêve. Donc ils avaient plein de thèmes, plein de

thèmes et ils étaient 7 ou 8 à chanter dessus, 7 ou 8 gars à chanter dessus, et nous on venait, on disait : “regarde c’est lui qui chante, pas mal son nouveau flot¹⁶⁷ et tout, par rapport à la dernière fois, tout ça” et on se comparait un pt’it peu à eux, on s’ donnait un style par rapport à eux qui chantaient donc euh...

FR Ouais, ouais

Moktar “Elle se pose super bien sur l’instru, il est assez technique tout ça”, par exemple à l’inverse de Mâchoire, c’était une voix assez grave, j’enregistrais pas mal de sons chez lui ; c’est un gars super bien même euh... On a gardé contact lui et moi... Lui, c’était plus tout le contraire quoi et ce mélange de styles ça donnait quelque chose de superbe »

On a là un bon exemple de la place centrale que les supports occupent pour les rappeurs. D’une part, c’est par l’intermédiaire de proches *et de cassettes enregistrées* que Moktar prend connaissance de la musique des groupes locaux. Il s’imprègne de leurs sons et des thèmes qui parcourent leurs chansons. D’autre part, il s’initie aux rudiments du style en observant (et en écoutant) les rappeurs les plus chevronnés du quartier improviser sur des “instrus” (accompagnements sans parole). Durant ces séances, il comprend comment utiliser des supports musicaux et distingue de mieux en mieux les différents styles d’interprétation. Finalement, il se lance, à son tour, dans le rap. Les supports enregistrés ont bien été des vecteurs fondamentaux d’initiation, des supports dans l’acception complète du terme.

Diop (qui a également débuté avec le rap) fait un récit très circonstancié des séances “informelles” dans son quartier. Ici, les cassettes sont remplacées par des vinyles.

« **Diop** On s’ rejoignait bah c’était dehors... Dans un hall ou chez un ami, y’avait pas ses parents, on s’ retrouvait là. On mettait du son. Après ça pouvait aller un peu en free style

FR Quels types de sons alors ?

Diop Alors c’était du hip hop, tout ce qui était son américain là directement

FR Vous utilisez des disques ou y’avait quelqu’un déjà qui faisait le DJ ou qui scratchait ?

Diop Oui y’avait aussi effectivement déjà des amis qui, eux, avaient acquis des platines ou qui allaient aux Halles, ils z’ allaient au marché aux puces pour (...) acheter des vinyles (...)

FR Donc comment c’était, quelqu’un commençait à faire du scratching et puis à tour de rôle ? Vous vous rappelez que vous m’avez parlé de joutes ?

Diop Voilà, bah, à tour de rôle, la musique, elle est là, musique de fond, lui il s’amuse de son côté, y met la musique qu’il aime et donc forcément nous aussi on l’aimait, et donc là ça part et y’en a

¹⁶⁷ On écrit aussi le mot flot avec l’orthographe suivant : flow

un qui commence à rapper un pt'it peu, tac ouais, ici c'est pas mal et si on a un texte on essaye de le chanter (c'est moi qui souligne) un pt'it peu aussi. Autrement on va écrire parce que l'aut il a mis un certain niveau alors on va mettre queq'chose justement qui va permettre aux autres : "ouais c'est bien ce que tu fais et tout", etc.

FR Ca se faisait avec un DJ ou plusieurs ?

Diop Non ça se faisait avec un DJ parce qu'à l'époque c'était quand même rare d'avoir ce matériel là. C'est vrai que ça fait loin pour nous aujourd'hui.

FR Les gens qui faisaient des break-beats étaient compositeurs ? Est ce que c'était déjà l'cas ou pas ?

Diop En fait nan, c'était des gens qui, c'étaient pas... des concepteurs de musiques, c'était vraiment des gens qui manipulaient des musiques qui existaient déjà pour les scratcher, pour nous faire écouter »

Diop nous décrit bien comment la petite assemblée se réunit *autour du Dj* et des vinyles (achetées d'occasion aux puces). À partir de là, chacun improvise un bout de texte, ou en écrit un, en tachant de se caler sur ce qu'est en train de faire le DJ avec ses platines. Comme Moktar, Diop insiste sur le fait que chaque intervention est évaluée par les autres et commentée en direct (« tac ouais ici c'est pas mal »). On voit par là que l'assemblée fonctionne sur le mode d'un *feedback continu*. Au sens plein du terme, la compétition permet aux apprentis rappers de se mesurer. En outre, Diop nous a également dit que le DJ avait une fonction quasi pédagogique, il faisait découvrir aux autres des musiques qu'ils ignoraient

Le plus souvent, les accompagnements musicaux proviennent du rap américain

« **FR** Euh... Les accompagnements qui les faisaient, d'où ils venaient ?

Moktar Les accompagnements, c'est-à-dire ? Les musiques. C'étaient des musiques qui appartenaient déjà à des groupes américains (...)

FR Mais quelqu'un avait fait un sample ou c'était la chanson continuelle ?

Moktar C'était pas la chanson continuelle (...) C'était pas les paroles, c'était juste l'instrumental. Y'avait juste la musique (...) Les CD(s) c'étaient des sons de Snoop Dog. Moi le premier son c'était un son de Snoop Dog et y'avait juste l'instrumental et nous on posait derrière. Et ça donnait quelque chose de terrible quoi... J'avais posé avec mon pote A..., j'avais exactement 12 ans et 10 mois je pense. »

Toutefois, si l'on ne dispose pas d'un instru on se débrouille malgré tout. Ainsi, Louis nous raconte comment il a procédé pour écrire ses premiers textes

« **FR** (...) Tes textes, tu m'disais que tu les écrivais avec de la musique. Mais alors tu les écrivais et ensuite tu les posais (...) dessus ou tu les improvisais vocalement et après tu les écrivais ?

Louis Non je les écrivais. J'ai... J'avais ma feuille. J'étais comme ça avec ma tête pour avoir le rythme et puis... je commençais à rimer quoi. J'écrivais des phrases. Là tout simplement. Après, après hop, je le chantais.

FR Est ce que tu remettais le disque ?

Louis (...) Ouais, donc au bout de trois minutes et quelques. Quand le disque est passé, faut l'remettre (...) Pour que ça continue à être dans le rythme.

FR J'ai rencontré des rappeurs qui m'ont dit qu'ils utilisaient plutôt des passages qui auraient pu être des break-beats ou des instrumentaux (...)

Louis Moi (...) c'était surtout de l'américain *parce que je ne comprenais pas les paroles donc ça me perturbait pas* (c'est moi qui souligne) »

On l'a compris, Louis utilise le beat de ses disques de rap US pour écrire ses textes, puis pour les tester en temps réel. Il se concentre sur la pulse d'un morceau sans prêter attention au chant, aidé en cela par le fait qu'il ne comprend pas la langue américaine. S'il procède bien à la façon d'un Keith Richards jouant avec Chuck Berry la différence tient au fait qu'il *compose* ses textes et son flot avec le disque. Telle est également la méthode adoptée par Sirène pour écrire ses propres textes et "poser".

Avec ces deux exemples, on a l'illustration concrète de l'importance cruciale des supports enregistrés pour les rappeurs. *Justement parce qu'ils ont peu d'accès à outils d'enregistrements domestiques ou à des instruments de musique, la musique déjà enregistrée est le seul élément sur lequel ils peuvent poser leurs voix.* Ce peut alors être un morceau des NTM, de Public Enemy, de Secteur Å, à la radio ou à la télévision, la cassette d'un instru copiée par des amis ou fournie par un cousin ou même la musique qui s'échappe des voitures garées dans la cité. Tout support musical doté d'une métrique qui s'apparente aux instrus peut potentiellement faire l'affaire. N'ayant pas grand-chose à leur disposition, les rappeurs font de ce "presque rien" un atout, tout comme dépourvus d'instruments, ils utilisent leur corps et leur imagination pour s'exprimer. On remarquera que cet usage de la musique enregistrée s'inscrit dans la continuité des débuts du hip hop lorsque les disques vinyles et les platines (bientôt condamnés à la mort par l'industrie musicale) furent *reconvertis* en instruments. À Trappes et Montreuil en 2000 comme à New York en 1975, les supports sont réinventés par l'imagination sociale, transférés du domestique à la sphère publique, ils passent de l'écoute à la performance.

Comme nous l'a dit d'entrée Moktar, on trouve peu à peu son propre style en écoutant ce que font les autres et grâce aux réactions des pairs.

Mais alors, que faire lorsque l'on ne peut disposer d'un appartement ou tout simplement que l'on n'a pas un DJ sous la main ?

« **FR** Et vous me parliez aussi de séquences... dehors ?

Diop Ouais

FR Or, là y'avait pas de DJ ?

Diop Nan, si c'était dehors, là c'était plus entre nous. C'était comme ça au free-style, directement y'en avait un p't'être qui était plus chaud donc qu'un autre, alors lui directement il commençait ? Après... C'étaient des trucs qui arrivaient instinctivement sans que ce soit réfléchi ou quoi, si on se retrouvait et c'était un délire quoi.

FR Y'avait pas d'accompagnement musical ?

Diop Non, non là y'avait pas d'accompagnement musical

FR En fait c'était du slam avant qu'ça existe quoi

Diop Voilà. Ou sinon y'en avait un qui faisait du beat box et les autres ils rappaient dessus. Voilà, c'est quand même un pt'it peu ça »

Lorsqu'ils ne disposent pas d'un soutien musical, Diop et ses amis *imaginent* malgré tout que "l'instru" est là. Dans ce cas, le débit de leur flot sous-entend une pulsation ou quelqu'un imite une boîte à rythme (« beat box ») au moyen d'onomatopées. De fait, même absentes physiquement les musiques enregistrées sont bien le support (sans jeu de mot) de ceux qui n'en ont pas. L'autre point remarquable est l'insistance de Diop sur la dimension fondamentalement *impromptue* de ces séances d'improvisation. La séance démarre, y compris dans un hall d'immeuble, lorsque quelqu'un est "chaud". Celui qui se lance entraîne alors avec lui les autres. Et cette façon de se lancer "sans filet", "à l'instinct", nous rappelle évidemment les récits d'enregistrement domestiques de Prince 2 et Sabine, remplissant leurs pistes à tâtons, sans trop savoir où ils allaient. On constate, là encore, combien la performance –en public comme face à la touche "start" dans sa chambre- structure la façon de faire et de s'initier à la musique populaire.

D'autre part, la description de Diop nous montre concrètement ce que signifie incorporer –de façon informelle- des savoir-faire.

« **FR** Comment est ce que vous avez développé cette question des rimes, de la prosodie, du son, de la langue et tout ça ?

Sirène Par rapport à ça, c'est venu tout seul. J'ai jamais vraiment travaillé sur les rimes ou les ... *Tout ça c'est venu tout seul* (c'est moi qui souligne), j'écris puis j'essaye de poser pour voir si ça passe ou pas

FR Quel âge vous aviez à l'époque ?

Sirène Ben ça c'est vers 16 ans, 17 ans (...) parce que vers 14 ans, j'écoutais plus qu'écrire »

Après notre entretien dans la salle du café musical La Pêche, à Montreuil, Sirène me confie que c'est lorsqu'elle est ici, avec ses ami-e-s, qu'elle aime le plus écrire ses textes. Elle me dit également qu'elle n'apprécie guère le travail en solitaire. Elle a besoin de cette "atmosphère ouverte" où (*si on le souhaite*) on peut soudain se mettre dans un coin pour griffonner un texte et puis le tester (avec ou sans instru) devant *les autres*. On retrouve bien la situation décrite par Diop où l'on écrit des textes pour répondre à ceux qui sont "chauds". Justement, voici Moktar qui, lorsque je lui demande comment il mémorisait les textes des raps qu'il aimait, nous décrit cet entrelacement entre l'imprégnation et la conversation, si typique de la culture populaire.

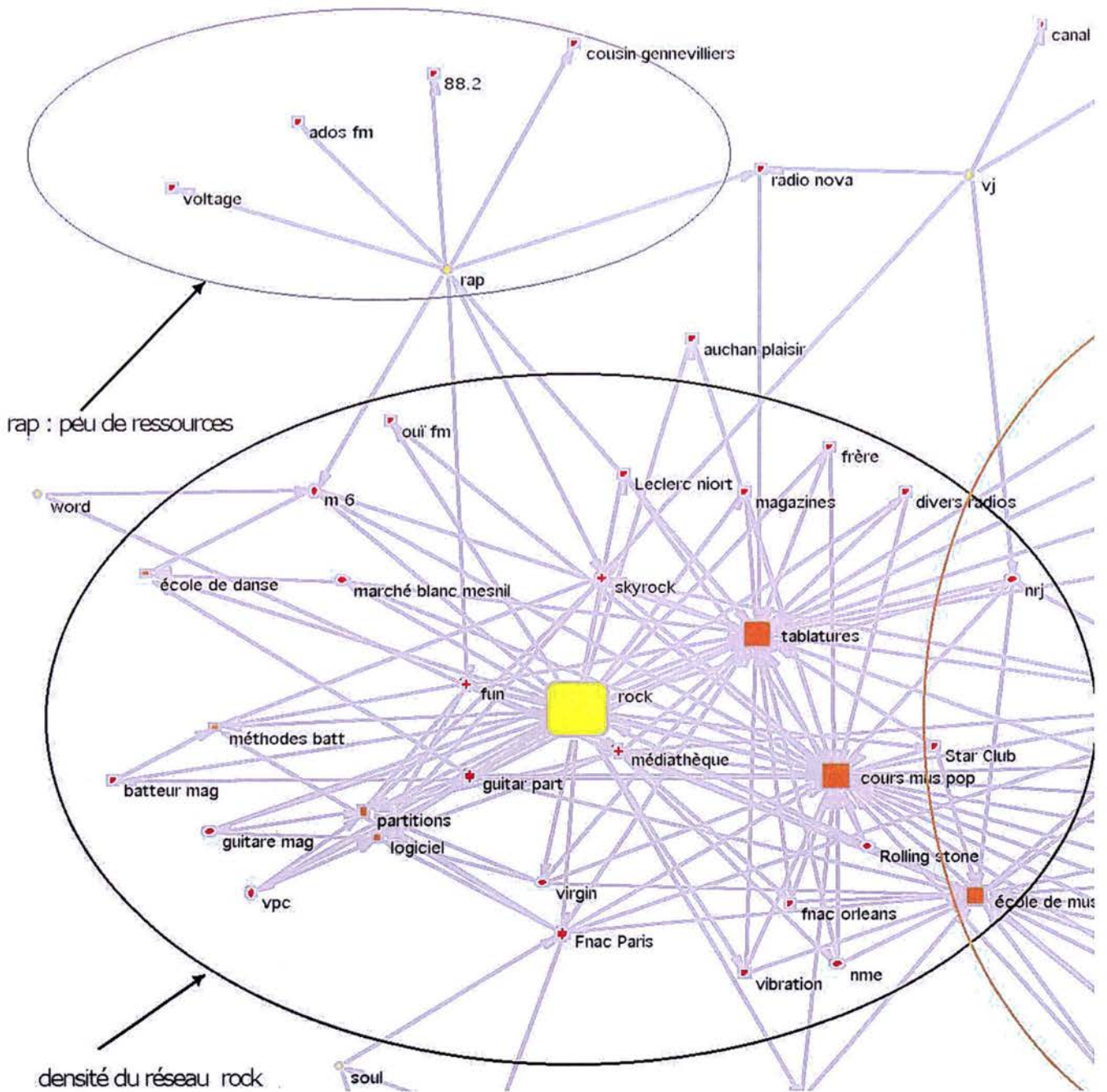
« **Moktar** C'est pas qu'on mémorisait les textes, c'est qu'à force de les écouter on retenait les phrases principales. C'est-à-dire euh... Dans une chanson, y'aura toujours une phrase qui sortira de la chanson et qui fera que la chanson, elle a une chose de spécial. C'est une phrase sur une chanson. Pourtant la chanson, elle dure 3-4-5 minutes. Une phrase, ça dure quoi, 2- 3 secondes et cette phrase-là, ce mot-là, à tel endroit, bien placé, après telle phrase et juste avant l'autre, ça donne quelque chose de terrible. Et nous on kiffait ça, on kiffait, par exemple on écoutait la chanson et, dès que cette phrase elle approchait, *on repassait par dessus en la répétant* (c'est moi qui souligne). Et puis quand on était au quartier, des fois, on s'appelait des fois des trucs de chansons lorsqu'on parlait des fois euh, par exemple mon pote et moi et qu'on racontait des histoires ou n'importe quoi on parlait comme ça dans le vif, on se souvenait des phrases de la Fouine (*un rappeur connu originaire de Trappes*) ou de l'équipe de Trappes, tout ça, et je disais : "ouais comme il a dit na na nein" ! »

Moktar vient de nous raconter comment une saillance d'un morceau est repérée, malaxée et "collectivée" pour s'intégrer dans les discussions et, *in fine*, trouvera sa place dans une nouvelle chanson. En d'autres termes les rappeurs utilisent le matériau textuel comme les DJ(s) échantillonnent des fragments musicaux dans leurs boucles (*loops*) ou leurs break-beats ! En fait, Moktar nous décrit comment un fragment de chanson (une accroche diraient les professionnels de la musique, une prise diraient les sociologues pragmatistes) qui tourne dans sa tête acquiert, peu à peu, une nouvelle *signification*. Par ailleurs, en nous décrivant comment, avec son ami, il doublait des "mots clés" de la dite chanson, Moktar nous montre que sa façon de faire est exactement identique à celle de Vickie et de son amie se répartissant les couplets et les refrains découpés dans Télé Poche.

Un dernier point, qui vaut bien au-delà du rap, mérite également d'être souligné. Contrairement à bien des idées reçues, Sabine, Louis, Vickie, Diop, Moktar, Dany (qui, par ailleurs, collectionne les partitions), Patrick, Victor, Cathy, Félix, Prince 2 ne cessent de se référer à

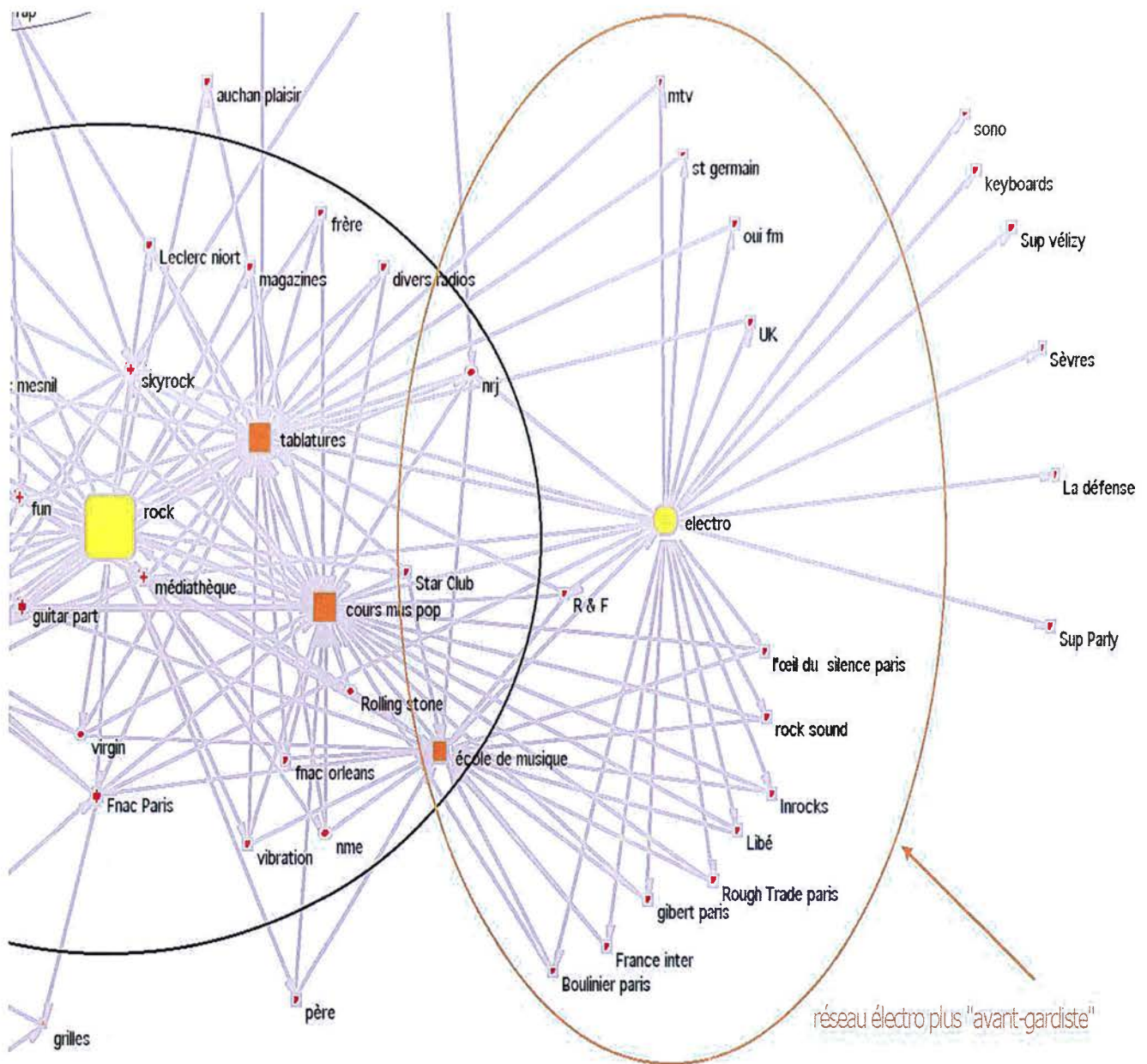
de l'écrit et d'en manipuler. Car, les tablatures, les méthodes de batterie, les textes griffonnés par les rappers, les paroles de Sabine ou de Télé Poche, les chroniques des Inrocks tout cela est bien de l'écrit, n'est-ce pas? Ceux qui, à propos des cultures populaires, parlent de transmission orale doivent d'urgence réviser leur jugement. Peut-on parler "d'oralité", alors que l'on vient de voir dans les récits et sur les cartographies, cette foule d'objets, de techniques, d'instruments, de circuits imprimés, de magnétophones, et d'écritures défiler devant nous? Peut-on parler d'oralité alors même que nombre des apprentissages ne sont pas explicitement transmis? Certainement pas. L'idée d'oralité masque les objets et le rôle de l'imprégnation, en sus elle confie à la parole ce que tous les sens assument.

L'autre point d'importance, qui n'aura pas probablement échappé aux lecteurs, c'est que *les membres du panel, dont les parents sont issus de l'immigration, ont la particularité d'écrire et de chanter leurs textes en français.* Si Diop, Louis (dont un des deux parents est algérien), Sirène et Moktar ont bien appris à rapper avec (et sur) des disques "ricains", ils n'ont pas adopté l'anglais pour autant. De fait, ils ne jouent pas fondamentalement du rap pour de raisons "ethniques", mais parce que ce style a représenté pour eux la meilleure plate-forme d'expression. N'ayant que leur corps, ou décidant de faire de leur corps leur instrument, *leur* langue, le français, est devenu leur véhicule et les enregistrements leurs alliés.



Premier détail de la cartographie 5

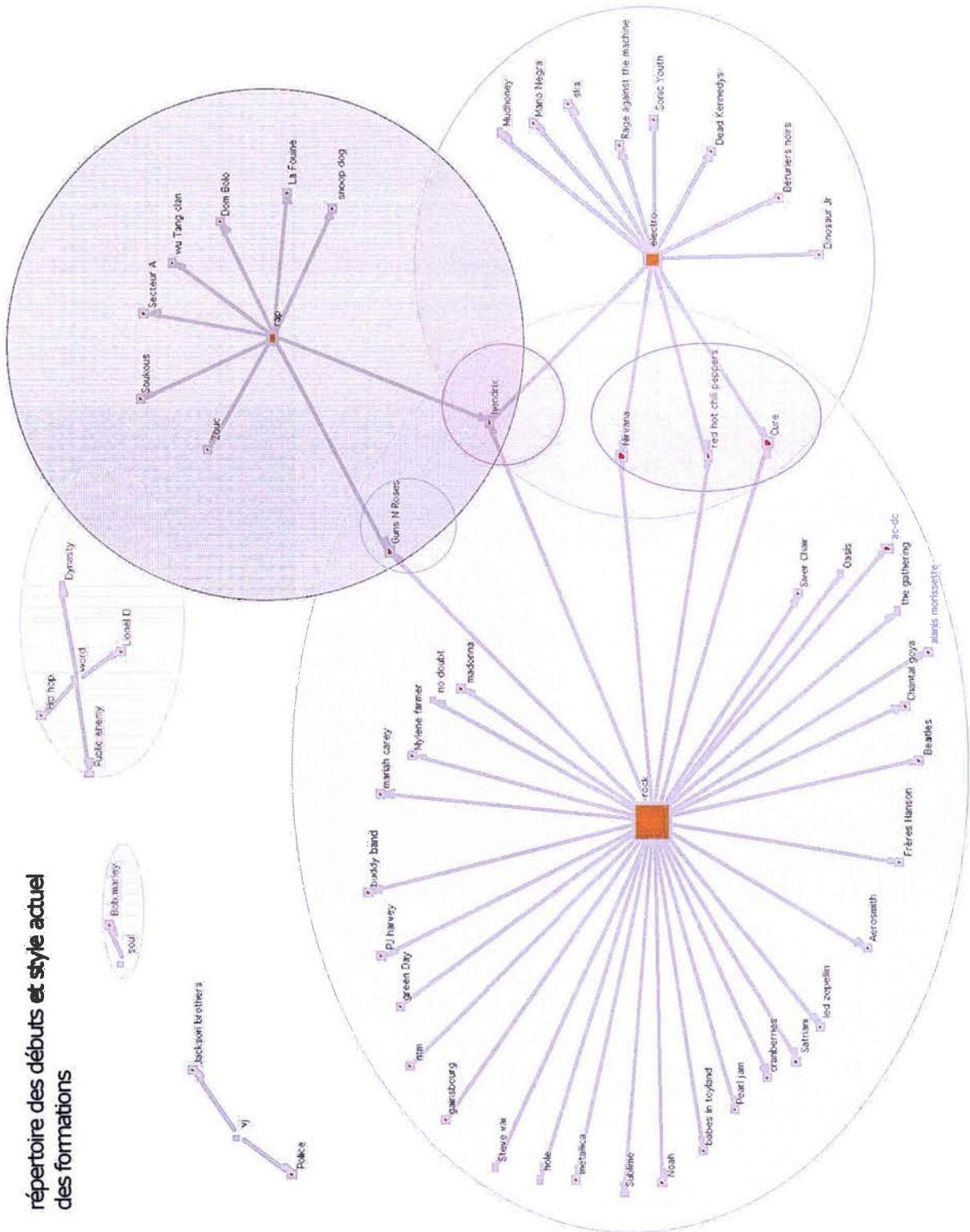
Ici, on voit la différence entre l'extrême densité (et la variété) des ressources mobilisées dans le rock et celles, extrêmement limitées, du rap. À remarquer que l'artiste de soul (Théo) et de world music (Diop) se rattachent plutôt au réseau rock.



Deuxième détail de la cartographie 5

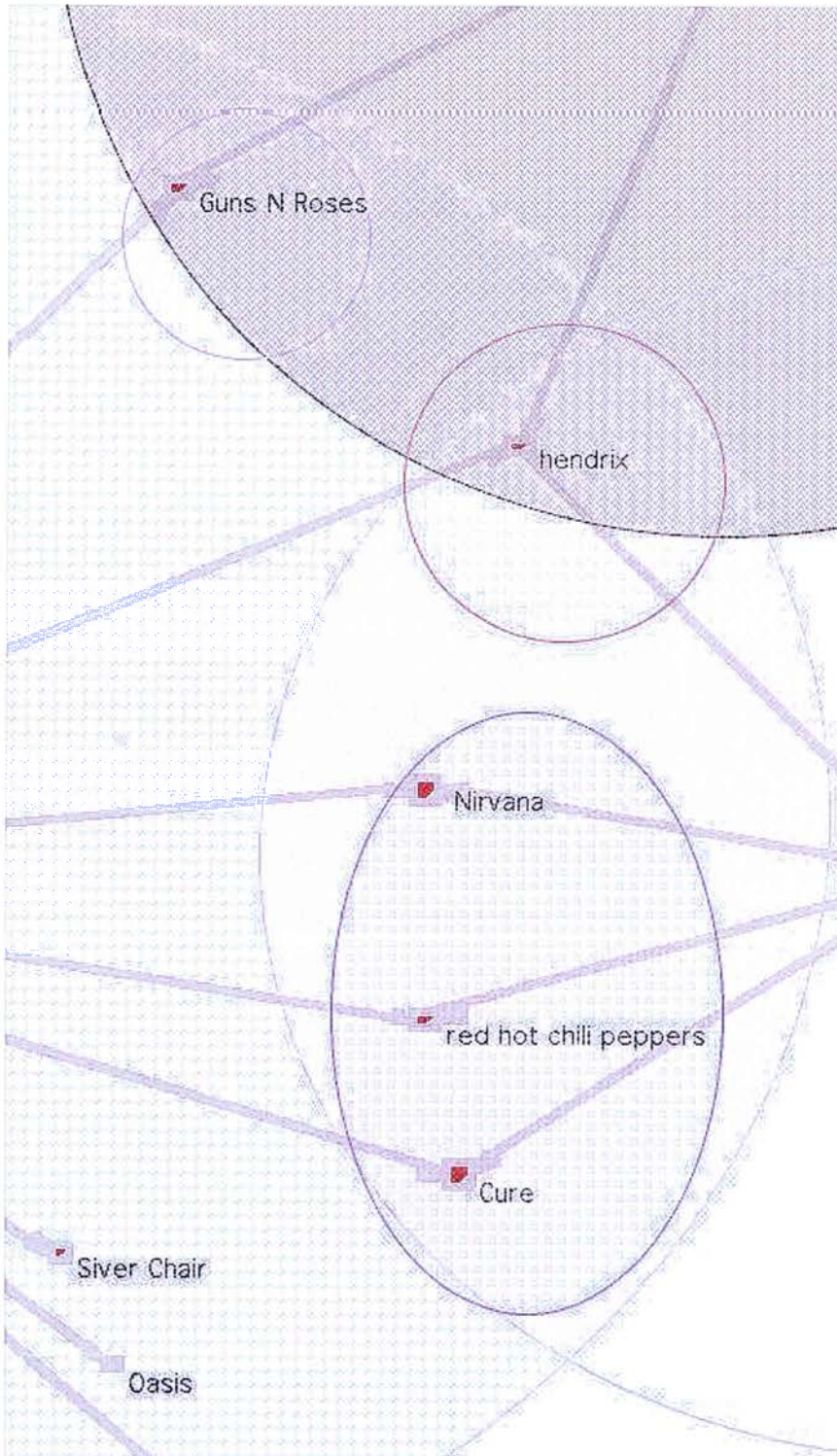
Le réseau électro est le plus homogène. Les magasins de disques spécialisés et les grandes surfaces de proximité y ont une plus grande place que dans les deux autres réseaux et, plus généralement, les supports enregistrés et les médias y dominent. Quoiqu'un certain nombre de ressources soient partagées avec le réseau rock, le réseau électro est également plus circonstancié, chaque acteur piochant dans des ressources qui, tendanciellement, lui sont spécifiques.

répertoire des débuts et style actuel des formations



Cartographie n°6 Répertoires des débuts et style actuel des formations.

Les carrés orange représentent les styles (rock, rap, électro, soul, world + VJaying)
 Sur cette carte, on se rend compte que quel que soit le style qu'ils pratiquent actuellement (rock, rap, soul, world, rap), les membres du panel se sont majoritairement formés avec le rock. Si l'on adjoint au rock (ce que la plupart des dictionnaires ne se privent pas de faire) Bob Marley, on se rend compte de la domination du rock dans les débuts. Seuls les rappeurs et Diop (world music) se réfèrent majoritairement à des répertoires autres que rock. Le cas de Vickie est traité de façon distincte car étant VJette, elle ne peut être rattachée à un style musical.



1^{er} détail de la cartographie n°6

Le logiciel a placé au centre de la carte les “artistes charnières” qui font la jointure entre différents styles musicaux : Hendrix, Gun’n Roses, Nirvana Red Hot Chili Peppers, Cure. Jimi Hendrix est sans conteste celui qui est le plus souvent cité et c’est pourquoi il apparaît à l’intersection des zones rap, rock électro. De fait, comme on avait vu plus haut des répertoires communs aux parents et à leurs enfants, on peut ici voir ce qui fait accord entre les apprenti-e-s à leurs débuts

f) Les groupes rock

Avant de conclure cette première partie par une réflexion sur la localisation de toutes ces pratiques, il reste à évoquer comment les apprenti-e-s cultivent avec leurs ami-e-s leur passion pour la musique. Écoutons Georges, animateur d'un collectif de hip hop en Seine-Saint-Denis et qui, bien que n'étant pas musicien, nous décrit parfaitement comment les projets collectifs naissent

« **Georges** Je suis de 72, donc je devais avoir au moins 18, 17 et en fait moi j'étais au lycée. Et donc le hip hop commençait à débarquer, mais moi j'étais plus branché reggae, même pas forcément musique ; j'étais plus branché rencontres relationnelles, délires avec les potes. En fait, moi je suis arrivé au hip hop, mais avant ça j'ai fait du théâtre par exemple, j'ai fait un petit peu de chœurs dans un groupe mais vite fait (...) C'est plus en 98 on va dire, au départ de la coupe du monde mon pote Y... : "dès que tu reviens", parce que je partais à Dakar au Sénégal, "dès que tu reviens on monte une assoce", j'ai fait "pourquoi pas" (..) Moi je suis surtout amateur de l'humain, pour être sincère. Donc moi ce qui m'intéressait surtout c'était d'être.. de pouvoir construire que'qu'chose, c'est l'aventure humaine en fait pour résumer un peu l'truc »

Georges avait envie de faire "quelque chose" avec ses amis et au détour d'une conversation l'idée de faire une association est née. Il nous dit également qu'après quelques autres expériences (notamment du théâtre), le choix de s'investir dans le hip hop est lié au désir de faire quelque chose avec des *personnes précises*. Or, qu'est-ce pour des musicien-n-e-s en herbe qu'une association avec des personnes précises ? Déposer des statuts à la préfecture comme l'a fait Georges ? C'est bien entendu une possibilité, mais la forme la plus courante *est de fonder un groupe... de rock*. C'est de cette façon que bien des fans de Nirvana s'associent. Nous avons déjà constaté, avec la place occupée par les guitares et les tablatures et les répertoires, la suprématie du rock. Mais, il nous manquait, évidemment, les groupes. Qu'est ce qu'un groupe de rock ? C'est, au moins depuis les Beatles, la structure constitutive par excellence de ce style. Un groupe est composé de personnes *uniques*, qui se cooptent, et entreprennent (plus ou moins longuement) de bâtir un projet commun. Sauf lorsqu'il s'agit du monde professionnel, ce groupe est constitué de gens qui se connaissent et résident près les uns des autres. Autrement dit, *un groupe amateur de rock est, sauf cas exceptionnel, une communauté issue d'un territoire donné*. Basé sur une négociation (parfois virulente) continue entre ses membres, le groupe est donc à la fois le cadre principal de la pratique de la musique et l'endroit où l'on apprend à jouer à plusieurs. Le groupe est tellement le *corps* qui fait tenir ensemble des personnes qui jouent du rock que l'on

appelle ceux (celles) qui le constituent ses *membres*¹⁶⁸. Les conséquences de cet état de fait (toujours d'actualité) sont à la fois sociologiques et éthiques : un musicien (local) de rock n'est considéré actif par ses pair-e-s que lorsqu'il (elle) joue dans un groupe. Sa "carrière" de musicien-n-e prend forme à travers les différents groupes auxquels il (ou elle) a appartenu. Et logiquement, faire du rock c'est faire partie d'un groupe, parce que « c'est comme ça qu'on fait »

L'enquête confirme –mais ce n'est évidemment pas une surprise– ce rôle capital du groupe dans les débuts. Lorsque j'ai demandé aux personnes de dérouler leur itinéraire musical, presque tous ont rythmé leurs récits par les formations et les dissolutions de leurs groupes successifs. Et cette fois-ci, seuls deux des rappers et Diop font exception. Tous les autres ont fait leurs classes (y compris Louis) dans des groupes quitte, plus tard, à bifurquer vers d'autres voies stylistiques. De fait, on peut considérer le fait de monter (rejoindre) un groupe comme *la deuxième phase* vers un engagement musical intense. Quelles que soient les configurations décrites, le noyau fondateur d'un groupe est, en général, constitué de deux ou trois ami-e-s qui ont d'abord échangé des cassettes puis se sont procurés (parfois tous !) des guitares. Au bout de quelque temps, l'idée d'un groupe germe

« **FR** Et alors tu as commencé à jouer avec des gens ?

Victor Oui j'ai commencé à jouer avec des gens, avec Marc, ce fameux gratteux *qui habitait pas loin de chez moi* (c'est moi qui souligne), qu'était très bon à la guitare, qui m'a fait découvrir un peu... Plein d'choses. Il écoutait beaucoup de musique, lui, il était très éclectique dans son écoute et il m'a fait découvrir des styles, du jazz, de la musique beaucoup plus élitiste dans le rock. Des trucs genre Extreme, Satriani des trucs de guitar-hero que toi t'écoutes pas si t'es pas guitariste finalement »

Au fur et à mesure que l'association prend forme, chacun-e va se voir attribuer un instrument précis. Alors, on voit des translations s'effectuer ; Victor originellement batteur, devient guitariste puis finalement bassiste, ADN commence avec la guitare de son frère puis il chante (à la demande d'amis) et finalement il se met (en vitesse) au DJaying pour intégrer un groupe "de son coin" dans lequel il rêvait de jouer depuis longtemps.

« **FR** Qu'est ce qu'il y avait comme instruments (*dans votre premier groupe*) ?

ADN Dans un premier temps, ça a été assez flou, d'abord on a été quatre à vouloir faire de la guitare, ensuite il y fallu se décider pour dire qui faisait quoi, donc y'en a un qui s'est mis à la batterie etc. etc. »

¹⁶⁸ Pour plus détails sur cette question, on peut se reporter au chapitre « le groupe comme référence » dans mon ouvrage *L'avaleur de rock* (2004) et à Bennet (1980)

ADN nous raconte comment, une fois le groupe constitué, on s'arrange pour répéter dans le quartier, en l'occurrence une zone pavillonnaire.

« **FR** Vous répétiez de façon régulière ?

ADN Assez régulière mais assez chaotique parce qu'on avait pas de local de répétition donc y'avait pas d routine, c'était pas tous les mercredis à telle heure c'était une semaine chez untel, l'autre semaine chez Machin, des fois on a répété dehors en mettant les amplis sur la terrasse, en jouant sur la terrasse parce qu'on pouvait pas jouer à l'intérieur, on dérangeait. Ça a été un peu tout et n'importe quoi jusqu'au jour où le batteur a eu un lieu. (...) Donc ça a fini comme ça. De toute façon, *on a vite essayé de se faire une petite salle à nous, chez l'un ou chez l'autre, où l'on pouvait avoir, comment dire, notre ambiance notre petit truc à nous et jouer un petit peu mais passer aussi beaucoup de temps ensemble* (c'est moi qui souligne). »

D'une certaine façon, ce local (remarquez comment l'expression même de "local" est parlante), ce local, disais-je, est un peu comme la chambre ou le casque du walkman d'un-e adolescent-e : il sert de cloison entre le groupe et le monde des adultes, de cadre structurant. Bien entendu, c'est souvent dans le contexte scolaire et/ou le pâté de maisons que l'on rencontre ses futurs partenaires. Logiquement, on commence par jouer les morceaux des groupes que l'on aime et dont on cause à la "récré", en somme comme Jagger et Richards l'ont fait trente ans auparavant

« **Gérard** (...) J'ai rencontré d'autres amis, des copains du lycée qui sont devenus mes copains. J'suis entré plus dans cette phase punk, on va dire... Pourquoi ça je saurais pas dire... Je pense que c'est des influences entre gens quoi... et là, on a décidé de former un trio pour faire des reprises. (...) Les Sex Pistols voilà, du Dead Kennedy et après on a viré vers une influence (...) plus new wave gothique on va dire (..) En fait, on a commencé à, en fait très vite, on a commencé à jouer chez moi, dans ma chambre vu que la batterie était sur place, c'était le plus simple.

FR Tu habitais dans une maison individuelle ?

Gérard Dans une maison individuelle ouais, dans un pavillon... Donc on a laissé les instruments sur place... Ce qui moi m'a permis de toucher d'autres instruments que la batterie, comme je les avais à la maison, souvent. Quand j'étais tout seul ça m'a permis de me mettre un peu à la basse, un peu aussi à la guitare (...)

Et comme on l'a déjà vu avec l'exemple des "séances de studio" domestiques, les reprises de répertoires existants sont -plus ou moins rapidement- remplacées par des "compos". Pourquoi ? Parce que, là encore, les choses étant peu formalisées, chacun peut expérimenter des choses qui, dans un contexte plus académique ou professionnel ne

seraient guère envisageables. Par tâtonnements successifs, on en vient à mettre au point des morceaux, en d'autres termes à devenir originaux.

« **FR** Et vous êtes passés aux compositions progressivement ou brutalement ?

Gérard Non progressivement (...). Je pense que, de mémoire, la composition est venue avec ça dans le sens où on a tous commencé un peu à s'échanger les instruments (...). Je pense que ça a été un peu le déclic pour dire : "ben tiens moi l'aut' jour j'ai trouvé une ligne de basse est ce que ça vous dit quelque chose, est-ce que ça vous intéresse", "tiens on va mettre une batterie dessus" et puis voilà. On a donc commencé des morceaux.

FR Donc ça veut dire que quelqu'un arrivait avec un fragment, c'est ça, ou un...

Gérard Ouais un fragment, ça partait souvent d'un fragment... Une ligne de basse et là tous ensemble on s'arrangeait le.. cette base pour en faire un morceau

FR Chacun se posait

Gérard Ouais tout à fait »

Autre exemple de cette méthode qui, on l'a compris, ressemble beaucoup à celle de Moktar se racontant toute une histoire à partir de quelques mots d'une chanson

« **Victor** (...) On f'sait que d'la compo.

FR Comment ça se passait alors ? (...)

Victor Ben, c'est Marc le guitariste qui ramenait des riffs, il avait un niveau un peu supérieur à nous quand même, donc, lui, il ramenait une grosse part de bases déjà structurées, d'idées enfin et après moi à la batterie, je 'm'souviens ben, je suivais quoi. J'avais pas vraiment de création, de trucs super..

FR Donc il jouait les choses et vous vous greffiez dessus avec le bassiste ?

Victor Oui voilà, on essayait. Ben, le bassiste, on lui disait encore plus c'qu'on voulait sur ça

FR Le guitariste lui montrait des lignes ?

Victor Non, non, il lui disait juste "plus comme ça, plus comme ça", il l'aiguillait. Il nous montrait pas parce que lui il savait pas jouer de batterie et en basse c'est pareil, il était pas...

FR Et comment le chanteur mettait ses parties de voix ?

Victor Et ben ça c'était dans le studio (*de répétition*). Lui il écrivait les textes, des textes en français ou en anglais, complètement irréalistes, en utopie, en ironie profonde enfin... Oui il écrivait, c'était un peu de la science-fiction c'qui disait quoi. (...)

FR Mais, il posait ça sur les structures musicales que vous aviez mises au point ? (...)

Victor Ah oui bien sûr, bien sûr.

FR Il venait pas avec des trucs mélodiques à lui, ça s'improvisait ?

Victor Oui ça s'improvisait et puis après ça s'calait, ça s'décidait... »

On comprend bien avec ces deux récits –retrouvés dans tous les récits de répétition et que j'ai d'ailleurs moi-même pratiqué au même âge- que les groupes de Gérard et Victor procèdent de façon *additive*, c'est-à-dire que chacun vient se *poser* (un mot également employé par les rappers) sur ce que font les autres. Les groupes de rock travaillent donc exactement de la même façon que les rappers ou que ceux qui bricolent dans leur chambre avec leur chaîne hi-fi. Le principe consiste toujours s'adosser à un motif répété : bruits de bouche imitant la boîte à rythme, vinyles des free parties de Diop, autoradios dans la cité de Moktar, lecteurs/enregistreurs domestiques de Dany, Vickie, Sabine ou Prince 2, CD(s) de rap américain de Sirène et Louis. À chaque fois, on accumule des couches (*layer* diraient les Anglais) par étapes successives et l'on *improvise* sur ces supports. Et peu importe que l'accompagnateur soit humain ou non, c'est-à-dire qu'il s'agisse de gens ou de magnétophones, ce qui compte c'est ce que l'on ajoute soit spontané et s'harmonise avec le reste. D'où une conclusion à deux termes (qui confirme l'hypothèse émise dans le chapitre précédent sur les Beatles à Abbey Road)

-Si les machines de reproduction sont si "naturalisables" c'est qu'elles permettent d'étendre des formes de coopération dans une configuration avec laquelle les musicien-n-e-s populaires sont déjà familiarisés. Cette "méthode" consiste à répartir à chaque instrumentiste une partie spécifiquement et à permettre à chacun-e de s'agglomérer *progressivement* aux autres. En d'autres termes, on confie au magnétophone ou à l'instrument ce que l'on confie –dans un contexte sans machines- à un autre corps. Sans s'y attarder, il faut noter que ce mode de travail est celui qui prévaut aussi dans les musiques traditionnelles.

-On doit également remarquer que le processus d'individuation que l'on a observé avec le recording domestique se reproduit à l'identique avec les groupes : s'ils commencent souvent par jouer des reprises, les apprenti-e-s se mettent rapidement à faire leur musique et cela avant même qu'ils n'envisagent de se lancer sur le marché. Une des raisons de ce passage est sans doute que les "compos" aboutissent *-en pratique-* à "individualiser" le groupe de personnes qui s'est réuni sous une même bannière. Les groupes de rock composent leur musique car celle-ci exprime justement la façon dont les membres du groupe se (re)posent les un-e-s sur les autres.

g) Une sociabilité de pâté de maisons qui s'étend

À ce moment de l'exposé, les lecteurs (trices) ont probablement déjà saisi à quel point l'entrée en musique et la formation de groupes par les membres du panel s'inscrivent dans *une réalité locale*. Les personnes interrogées ont toutes situé leurs débuts (et leurs inspirateurs) dans des environnements immédiats : la famille, l'internat, les copains du

quartier, un gala au lycée, un rappeur local, un ami gros consommateur de disques, un cours de flûte, etc.... Même quand la personne attribue à un disque "son" déclic, elle situe sa découverte près de chez elle.

« **Stéphane** (...) Moi je me souviens très bien, en 4^e, j'étais allé à une boum et puis on m'avait fait écouter La Mano Negra et Nirvana et alors là, c'était la révélation. »

Idem pour Arianne qui, dans le fil de la discussion, relie ses premières passions musicales avec des prescripteurs proches

« **Arianne** (...) Bon ben, Mariah Carey, No Doubt, Jeff Buckley, c'était une amie qui m'a fait découvrir sinon le reste euh... Queen Adreena, j'ai découvert toute seule, j'avais vu un clip en Angleterre qui m'avait beaucoup plu et quand j'ai rencontré Marie, ma batteuse, elle m'a reparlé de ce groupe et je me suis dit ça c'est quelque chose que j'avais aimé. Et donc, elle m'a passé des CD(s) tout ça. Donc au final, c'est quand même elle qui m'a fait découvrir ce groupe »

L'amour de la musique se cultive entre voisins

« **FR** Donc t'as eu envie de faire de la musique, non ?

Marc Ouais

FR Comment ça c'est.. Pareil, tu te rappelles du cadre ?

Marc Ouais, ben, avec un voisin, le bon copain t'sais d'enfance

FR Ouais, ouais

Marc Qui lui s'est mis à la guitare, qui est doué d'ailleurs, qui est très bon. Et moi *pour le suivre* (c'est moi qui souligne), comme la guitare est déjà prise, j'ai pris la base. (...)

FR Et donc vous avez commencé à travailler tous les deux... À jouer ensemble ?

Marc Exact Ouais

FR Et ça se passait où ?

Marc Dans sa cave parce que lui il habitait en pavillon

FR Et toi tu habitais dans une maison, un appartement ?

Marc Dans l'immeuble en face »

Véritables "agences culturelles de coopération locale", les groupes ne sont évidemment pas statiques. Ils ne tardent pas à rayonner dans l'espace où ils se sont constitués. Par là même, ils espèrent se constituer une audience, trouver des soutiens, "se faire un nom", y compris lorsque l'aspect ludique semble l'emporter.

« **Victor** (...) Disons que les projets musicaux y'a eu beaucoup de délires au début, plutôt des rassemblements de potes plutôt que le côté sérieux "on va travailler quelque chose parce qu'on veut vraiment donner quelque chose". On se projetait plus qu'on faisait réellement quoi. On faisait beaucoup de p'tits concerts chez les potes et ça nous donnait envie donc on f'sait aussi mais à notre mesure quoi. (...) Mais c'étaient plus des concerts délires. (...) Y'avait des tremplins organisés et nous on s'amusait à s'inscrire

sur les tremplins sachant qu'on avait strictement rien à donner puisqu'on avait pas de compos, pas de trucs. On s'inscrivait sous le nom de Tomanvic (c'était Thomas, Antoine, Victor) et voilà on répétait la veille, on décidait de ce que l'on allait faire, on écrivait trois textes à la con genre "emmerdez les politiciens", un gros refrain et on jouait ça, enfin on jouait rien quoi, on était déguisés en scène.

FR Vous jouiez un morceau ou deux ?

Victor Non, non on en jouait cinq et on improvisait sur scène, vraiment on foutait le bordel "connards!". On jouait souvent en dernier, le groupe rajouté parce qu'on connaissait les organisateurs. Bon voilà c'était marrant d'avoir notre nom sur les affiches, on était content. C'était partout dans la région, On s'marrait bien (...). Et le pire c'était qu'y'avait un engouement pour ça, c'est-à-dire que tout le public nous soutenait vach'ment, y'avait une espèce de... sais pas : c'qu'on f'sait c'était "super original!". *Mais on f'sait rien d'autre qu'un truc qu'était pas prévu, (c'est moi qui souligne) (...)* Tout le public était vach'ment avec nous, on leur faisait gueuler, parce que la salle était pleine, c'était une grande salle des fêtes pleine de gens, avec un vrai public (...)

On notera au passage que la remise en jeu permanente que décrit Victor, jusque dans sa dimension ludique, s'apparente aux autres "prises de risque" que nous avons déjà observé, tant dans les free parties que devant les magnétos cassettes. Pour les groupes "qui foutent la merde" et le public qui les soutient, la qualité du spectacle est notamment liée à son niveau d'incertitude. Par ailleurs, Victor nous a dit que c'est grâce à la MJC de Courgeon (située près de chez lui) que des personnes ont découvert son groupe.

Nous voyons donc apparaître ici un intermédiaire qui, jusqu'à maintenant, était resté d'une grande discrétion : *l'équipement culturel public*. Or, ces structures (publiques et/ou associatives) se retrouvent régulièrement à un moment ou un autre des récits des apprenti-e-s. Véritables marchepieds, ils favorisent les regroupements des musicien-n-e-s en herbe et leur fournissent un cadre. C'est tout particulièrement vrai pour les lieux de répétition qui permettent de trouver, à proximité de chez soi, des gens "sérieux" et d'étendre son réseau de connaissances locales. À partir de là, on pourra espérer... monter un (vrai) groupe

« **ADN** (...) Ça a été longtemps avec des amis, des voisins et des connaissances et à un certain stade, vers 15-16-17 ans, j'ai commencé à faire de la musique avec d'autres gens, j'ai commencé à m'apercevoir qu'il y avait forcément une différence de dynamique dans un groupe d'amis, que y'avait des gens qui étaient plus ou moins motivés, que moi j'me sentais très motivé et j'voyais déjà ça dans le long terme, même si je n'en étais pas conscient, je le ressentais comme ça. Et donc je me suis mis à chercher des personnes extérieures

FR Comment vous avez procédé ?

ADN Des petites annonces, des bruits qui courent, des choses comme ça...

FR Les petites annonces ?

ADN ...Dans des locaux de répète, des magasins de musique ou au collège aussi il y a eu ça ou au lycée plus... Mais pas énormément, ça m'est arrivé une fois de répondre à une annonce. On avait un local de répète pas très loin de là où j'habitais, y'avait la mairie qui avait organisé ça, y'avait quelque chose qui était assez installé. Ce qui, je pense, a changé pas mal de choses c'est le fait qu'il y ait un local de répète installé, qui était géré par des jeunes qui devaient avoir 20-25 ans, avec qui d'ailleurs j'ai réussi à travailler finalement. C'était géré par des gens à peu près sérieux et [*c'était un lieu*] qui était accessible à tout le monde. C'était au Perray en Yvelines (78), c'était le bled à côté de chez moi. »

Les fameux équipements culturels sont de véritables référents territoriaux par le biais desquels des nouvelles alliances se tissent. Leurs animateurs, enseignants d'instruments, programmeurs, animateurs, détectent les talents, les soutiennent et les encouragent

« **Félix** On a aussi commencé à composer (*avec Sabine*). Toujours le même monsieur, prof de guitare, avait des studios de répète aussi à Plaisir et il nous a entendu une fois quand on essayait un ampli guitare, il a beaucoup aimé et comme c'était un peu le repère des musiciens, il nous a dit "vous devriez jouer avec untel et untel, former un groupe, ça sonne super bien" et tout et tout. C'est comme ça qu'on a rencontré un bassiste et un batteur et qu'on a monté le premier "groupe compo", on va dire. »

Même sans intercesseurs pour leur indiquer, les novices se rapprochent de ces lieux notamment pour tester leur talent sur lors des scènes ouvertes. Tel Louis, qui réside à Montreuil, et traverse le périphérique pour se rendre rue de Bagnolet (Paris 20^e)

« **Louis** (...) Ben, je me suis mis à écrire quoi. Je mettais de la musique et j'écrivais dessus. Genre, je mettais un disque et j'écrivais sur le rythme en fait (...) Et puis voilà ; après j'allais à la Flèche d'Or, je m'en rappelle, pour chanter mes textes. Parce qu'ils avaient une scène ouverte. (...) À Paris. »

À partir de *ces lieux de proximité*, des généalogies locales de musicien-n-e-s prennent corps. Ceux qui les fréquentent deviennent des référents pour les générations suivantes

« **Francis** Quand j'ai eu le S 2000 (*il s'agit d'un sampler de la marque Akai*) et la 505 (*une boîte à rythme de chez Roland*) j'ai réussi à trouver des sons qui me plaisaient plus ou moins voilà.' fin voilà, si on croit pas ce qu'on présente ça sert à rien quoi. Donc là, j'étais vraiment content de ce que je pouvais présenter et donc j'ai

commencé à faire quelques morceaux et à les présenter à des gens qui étaient dans l'électro depuis plus longtemps que moi ...

FR Alors dites moi, qui étaient ces gens

Francis Alors y'avait Prince 2 (*également interviewé pour cette enquête et plus âgé que Francis*) (...) moi les premières fois que j'ai écouté ce qu'il faisait, Prince 2, c'était un concert à la Clef (*lieu de répétition et de concerts à Saint germain en Laye où se déroule l'entretien*). Ben là, j'ai fait, il faudrait que je lui fasse écouter ce que je fais, j'aimerais bien avoir son avis et tout c'est vachement important pour moi, donc le premier avis était bien, donc ça m'a fait kiffer pour continuer »

Francis a donc été présenter ces *premiers enregistrements* à des "locaux" plus chevronnés, qu'il avait entendu à La Clef, la salle qui se trouve près de chez lui. Et le hasard faisant bien les choses, lorsque je rencontre Prince 2, il me dit que les jeunes musiciens du coin viennent régulièrement le voir pour lui demander son avis. Il me raconte aussi qu'il a effectué à La Clef son service civil. Pendant deux ans, il a pu observer comment les concerts du rock fonctionnaient : du contrat de cession jusqu'au nettoyage des loges en passant par la balance l'après midi¹⁶⁹. Si l'on ajoute à cela qu'en plus d'une salle de concert, le lieu possède également un studio d'enregistrement où plusieurs générations de groupes novices sont venus enregistrer leur première "démo", on comprend que le lieu a servi d'interface (de point d'appui) à plusieurs générations de musicien-n-e-s *locaux*. Ce n'est pas la seule plate-forme de rencontres mais son rôle est évident.

On pourrait multiplier à loisir les citations et les exemples attestant de la nature fondamentalement localisée de la pratique amateur des musiques populaires. Réalité locale au demeurant complexe puisqu'en son sein se croisent et s'imbriquent la sphère domestique et les lieux "publics", les artistes en herbe et leurs potentiels supporters, les concerts et les supports enregistrés, les répertoires (inter)nationaux et leur appropriation par les amateurs, les médias et les bricolages en chambre, les équipements culturels et les lieux "privés" de répétition, les vétérans et les novices, les écoles de musique et les groupes, les tablatures et les partitions, les parents et leurs enfants. Mais quel que soit cet entremêlement d'espaces, il est cependant certain que le parcours des personnes interrogées s'inscrit bien dans leur ville de résidence ou aux alentours. C'est fondamentalement dans cette sphère –et les différents espaces qui la composent– que les apprenti-e-s font leurs premiers pas dans la musique et c'est là qu'ils se fédèrent, *s'assemblent autour des répertoires*. Ces

¹⁶⁹ Au moment où j'ai effectué les interviews pour cette recherche, deux membres du panel (Georges et Victor) travaillaient, à temps partiel, à La Cuisine, lieu de répétition au Blanc-Mesnil. De même, lors d'une visite nocturne dans un sous-sol de Saint Ouen où des rappers et un DJ se retrouvaient deux fois par semaine, Sirène est venue accompagnée d'un rappeur qui travaillait, également à La Pêche, café musical de Montreuil.

répertoires qu'ils achètent à Auchan à Plaisir, dans les galeries marchandes de Garonor ou consultent dans le magasin de disque en haut de la rue et, naturellement, s'échangent avec volupté. D'ailleurs, même les déplacements des banlieusard-e-s à Paris (pour aller écouter des disques à la FNAC) s'inscrivent dans une "réalité locale". Parce qu'ils s'effectuent *most of the time* avec les membres de son (futur) groupe ou ses proches. Dans ce cadre, l'usage de la capitale est plus tactique que stratégique, on va plus à Paris pour se procurer des ressources que pour jouir de la métropole en tant que telle. On achète une guitare électrique dans le quartier Pigalle ou un ordinateur dans le 12^e *parce qu'on ne peut les trouver près de chez soi*. In fine, tout cela s'anima au Blanc-Mesnil ou à Fourqueux, dans des locaux de répétitions associatifs ou une battle hip hop "pas loin d'ici". Le "lointain" n'est jamais très loin puisque que l'on utilise du Snoop Dog pour écrire des textes que l'on va tester dans une "free partie" à Trappes ou à Montreuil.

Finalement, tous les usages et les échanges décrits dans les pages qui précèdent consistent à transformer des ressources venues d'ailleurs –qu'il s'agisse de machines de reproduction, d'instruments de musique, de répertoires couchés sur des supports ou diffusés par des médias- en *objets locaux de compétence*¹⁷⁰. L'entrelacement des différents espaces de circulation des supports et des personnes (cf. la carte des ressources et des répertoires) définit ce que l'on appelle communément la *pratique amateur*. Comment définir cette dernière? Comme l'espace au sein duquel les personnes (seules dans leur chambre et/ou associées avec d'autres) s'approprient ce qu'elles trouvent- gratuitement ou pas- dans l'espace public et le reconfigurent de façon singulière. Comment les apprenti-e-s s'y prennent t-ils (elles)? En s'immergeant dans la matérialité même des objets quitte parfois à leur faire "dire" autre chose que ce à quoi ils étaient destinés.

Dans cette perspective, *les répertoires et les machines de reproduction constituent non seulement des liens essentiels mais aussi de puissants incitateurs*. Issus de cette dynamique, les groupes (de rock) ou les collectifs (de hip hop ou de techno) des débuts jouent un rôle essentiel en cela qu'ils socialisent les ressources techniques et les compétences acquises par les individus¹⁷¹. C'est donc cet aspect des choses qu'il est temps d'examiner.

¹⁷⁰ À ce sujet on peut se reporter au colloque *L'expertise comme objet local* organisé par le laboratoire 2L2S/Erase de l'Université Paul Verlaine de Metz <http://www.2l2s.fr/>

¹⁷¹ Du reste, même si Diop, Sirène et Moktar n'ont pas participé à ce type spécifique de collectifs, leurs débuts se sont néanmoins déroulés dans leur ville et en compagnie de proches (géographiques et/ou familiaux)

3 Usages : composer (au sens de passer une alliance) avec les supports

Au moment où les groupes (ou les individus) commencent à produire leur propre musique, à répéter régulièrement, à se produire en concert, le rôle dédié au recording reste déterminant. Bien entendu, les pratiques (ainsi que les objets) se diversifient en fonction du terrain où elles s'exercent et du style musical. La partie qui va suivre entend passer en revue quelques-uns de ces usages

a) S'évaluer, apprendre, coopérer

Pour certaines formations débutantes, l'enregistrement est d'emblée un outil d'évaluation. Prenons l'exemple du premier groupe de Félix et Sabine ("recrutée" après un gala au lycée) et qui joue des reprises

FR Vous vous enregistriez dès le début ? Avec quoi ?

Félix Oui, oui je crois. On enregistrait aussi les concerts qu'on faisait. Et c'est là qu'on s'est rendu compte de plein de choses : des défauts, des tempos qu'on joue à fond parce qu'on est stressé

FR Un rôle de correcteur

Félix Oui carrément. Les tout premiers (*concerts*), on n'a pas du tout conscience de ça, on envoie les tempos qui font n'importe quoi. »

Pour d'autres groupes débutants, le recours au recording, notamment en répétition, est plus rare. Toutefois, un copain peut s'occuper de capter les premières prestations.

« **FR** Et vous vous enregistriez alors ou comment c'était ?

Marc Pas avant les premiers concerts mais je me souviens qu'un des premiers enregistrements c'était, c'était un ami qui nous filmait au caméscope, tu vois le vieux caméscope des parents, ça a été les premiers trucs, les premiers témoignages »¹⁷²

Autre usage courant chez les apprenti-e-s, le fait d'utiliser les cassettes pour apprendre un répertoire de chansons déjà existantes. Le fonctionnement qui est décrit ci-dessous s'apparente un peu au fonctionnement de nombres d'orchestres de bals

« **FR** Comment se passait le travail ?

Sabine On se donnait des morceaux à bosser

FR Il s'agissait de reprises ? Comment faisiez-vous pour les apprendre ?

Sabine Eux se voyaient, les instrumentistes, et ils écrivaient ensemble toutes les grilles et puis ensuite moi j'arrivais le week-

¹⁷² Le fait d'enregistrer les concerts ne concerne pas que les formations débutantes. Ainsi, le jour où je rencontre *Kimchen* (groupe de rock métal), je trouve les membres de la formation, dans le hall de la Cuisine, en train de regarder, et de commenter, une captation vidéo d'un récent concert. Au fur et à mesure que la prestation se déroule sur l'écran, chaque membre du groupe commente et évalue la qualité générale.

end ; tous les samedis, on bossait, j'arrivais comme une fleur et je chantais le morceau.

FR Comment appreniez-vous de votre côté ?

Sabine Simplement en écoutant, je les écoutais une ou deux fois.

FR Ils vous procuraient la musique, sur quels supports ?

Sabine Oui oui, on échangeait des cassettes. C'est drôle de parler de tout ça !

FR Comment faisiez-vous quand les chansons étaient trop hautes ou trop basses pour votre voix ?

Sabine On changeait les tonalités. En général, je préférais plus chanter les chœurs, c'était surtout des chants leads masculins, je faisais plus les chœurs derrière. Mais sinon, on changeait les tonalités facilement.

FR Les chœurs, c'étaient ceux des disques ?

Sabine Ah non, non. J'harmonisais

FR Comme avec vos cassettes, vous ne reproduisiez pas exactement les chansons enregistrées ?

Sabine Oui avec le recul, je crois que c'était un peu le début, je ne voulais pas reproduire, je voulais faire ma petite sauce, bien ou pas bien, mais je ne voulais pas copier »

Outre que cet exemple nous montre encore une fois Sabine harmoniser à sa convenance sur des morceaux existants, on remarque ici que deux sortes de supports circulent dans le groupe, à savoir des grilles et des cassettes. Et même les cassettes, qui passent entre toutes les mains, ne sont pas exactement utilisées de la même manière. Les instrumentistes s'en servent, à la fois, pour apprendre à jouer les répertoires et pour les transcrire en grilles d'accords, tandis que les deux chanteurs y ont recours pour mémoriser les mélodies et les textes des chansons. Le fait d'alterner des séquences de travail réservées aux instrumentistes et d'autres où les vocalistes les retrouvent renvoie d'ailleurs à ces usages différenciés. De là, une première réflexion. Un peu plus haut, on a vu que Francis et Théo repiquaient des disques en s'aidant de supports différents, respectivement des tablatures et des grilles d'accords et que cette différence renvoyait à une différence stylistique. L'exemple du groupe de reprises de Sabine et Félix nous montre qu'une *même formation* peut recourir à plusieurs supports et même qu'un même type de support (ici les cassettes) peut se prêter à des usages différents.

Bien évidemment, le magnétophone n'est pas seulement un mouchard ou un aide-mémoire. Il sert aussi à *composer à plusieurs* la musique. Pour ce faire, Stéphane combine l'enregistrement en chambre, "à la Dany", avec la répétition avec son groupe

« **Stéphane** Moi, je m'enregistrais d'abord tout seul à la guitare chez moi, puis des fois, je sifflotais un air qui aurait pu être joué par l'autre guitariste ou...

FR Pendant que tu enregistras ?

Stéphane Pendant que je jouais de la guitare. Et puis ensuite je donnais la cassette aux autres, je leur copiais

FR : Alors tu la donnais aux autres, tu la donnais à combien ?
T'en donnais plusieurs ...?

Stéphane En fait, moi j'avais donc cette minichaîne et puis avec deux cassettes...

FR Un doubleur ouais

Stéphane Et puis ce vieux lecteur cassette enregistreur.

Je m'enregistrais sur ma cassette, je faisais des doubles, donc je faisais trois doubles que je donnais aux trois autres et puis c'était une sorte de base de travail et puis après c'était...Y'en avait un qui avait préféré le premier morceau, donc on prenait les morceaux qu'on avait tous aimés en commun et puis après chacun arrangeait le morceau quoi

FR Alors ils l'arrangeaient en travaillant sur la cassette ou ils faisaient ça en répétition ?

Stéphane Non, non, on faisait ça aux répétitions c'était plus pour...

FR À quoi servaient les bandes alors ?

Stéphane Ben, les bandes servaient à p't'être à travailler des riffs à l'avance, de guitare ou de basse ou travailler...

FR Donc c'est-à-dire qu'ils arrivaient aussi avec des idées ?

Stéphane Ouais

FR Formidable

Stéphane Ouais, moi, j'ai toujours fait la musique un peu, comme ça quoi, en préparant à l'avance »

Le lecteur a probablement remarqué que sortant de la réserve, que lui impose normalement sa posture "scientifique", l'auteur de ces lignes fait par de son enthousiasme. Car Stéphane vient de (me) dé-montrer que *la continuité entre l'espace commun et domestique, examinée dans le chapitre précédent, ne s'interrompt pas avec la pratique en groupe*. Les "bases de travail" de Stéphane sont d'abord bricolées en chambre, puis diffusées à l'intérieur du groupe, *avant les répétitions*, chacun pouvant alors s'y greffer. De plus, les cassettes permettent également aux autres membres du groupe de sélectionner (ou d'éliminer) les propositions que leur soumet Stéphane. À la suite de quoi, la répétition proprement dite se déroule selon des modalités également décrites dans le paragraphe précédent : chacun improvisant (à tour de rôle) sur ce que font les autres. Dans ce processus, la "méthode additive" est donc utilisée à la fois dans l'espace domestique et dans le local. *Telles les partitions d'un orchestre classique, les cassettes transmettent et transportent le matériau de base autour duquel s'organise l'activité du groupe*. Et, une fois encore, l'artisan de cette circulation "intra-communautaire" est l'incontournable double cassette domestique dont les ressources sont, décidément, inépuisables.

Voici encore un autre exemple de cette circulation de la chambre à la répétition où la cassette, enregistrée par d'autres, permet de *tester* une possible future collaboration.

« **Marie** (...) Et donc Tania, je pensais à Tania qui joue de la guitare quoi. j'en ai parlé à Arianne [*la*] chanteuse [*avec qui je travaillais*], j'ai dit : "c'est la seule guitariste fille que je connais et puis on s'entendait bien, on s'est perdue de vue mais bon, bah ouais pourquoi pas...". Puis il s'est avéré que j'ai rencontré Tania à une soirée concert en fait, on a un peu bu, on est un peu timide l'une, l'autre. Les verres, ça fait se délier les langues et je lui ai dit : "écoute tu veux pas venir essayer, ça t'engage à rien..." , "ah tu sais j'suis nulle à la guitare, j'sais pas jouer", j'dis : "ben on s'en fout nous c'est pareil, aucune prétention...", "ouais pourquoi pas...", "*bah j'te file la k7, faut que tu passes chez moi* " (c'est moi qui souligne)

F.R : Donc ça veut dire qu'elle essayait de mettre de la guitare sur des parties de batterie ?

Marie batterie-chant. Ouais, donc quand elle a eu trouvé quelque chose, on a dit "ouais ben viens faire une répète". On a fait la première répète à Mains-d'Œuvres (*lieu public de répétition et de concerts situé à Saint-Ouen*), c'était trop cher le Luna Rossa (*local de répétition privé situé à Paris*) (...) La première compo chant-batterie avec de la guitare par-dessus. Et en fait, ça s'est tout de suite bien passé »

Il y a donc eu une cassette enregistrée par la batteuse et la chanteuse et qui leur a servi de carte de visite pour convaincre Tania. Après cette première épreuve, la guitariste compose, *chez elle* (c'est-à-dire à l'abri des regards) *et avec la cassette* sa propre partie de guitare. Une fois cette seconde étape franchie, Tania revient vers les deux autres pour vérifier, en répétition, s'il peut y avoir entente. Et, comme "ça s'est tout de suite bien passé", Tania franchit victorieusement la dernière étape et est admise dans le groupe. Autrement dit, la cassette a réellement servi de messagère entre les parties, c'est par elle que l'alliance a été scellée.

Une fois le trio effectivement constitué, l'enregistrement des répétitions à Mains-d'Œuvres se systématisent. La batteuse envoie régulièrement à ses deux partenaires des MP3, confectionnés à partir des enregistrements des répétitions, et enregistrés avec un minidisk

« **FR** Donc qu'est-ce que vous faites de ces MP3 que Marie batteuse vous envoie, qui sont des extraits de répétitions. Vous en faites quoi ?

Arianne On les écoute avec attention et euh on s'dit "ah ça s'était pas mal, ça c'était naze". Ben ça nous sert d'outil de travail, en fait

FR Ouais, ouais, comme un miroir pour un danseur

Arianne Ouais, voilà. Parce que bon, quand on les joue (*elle parle des morceaux de son groupe*), on essaie d'avoir un maximum de recul mais bon c'est pas facile. Donc là au moins, ouais, c'est un peu comme une pantoufle à un concert, on aime bien avoir la bande après pour pouvoir juste s'asseoir et écouter

FR Est-ce qu'y a de, est-ce que vous les faites écouter à d'autres gens ? (...)

Arianne C'est arrivé quand je pensais que c'était pas trop mal. Rarement. Les répétitions en fait, je suis même pas sûre, parce que si c'est une mauvaise qualité d'enregistrement, donc euh...

FR Vous chantez dessus, non vous les écoutez simplement pour...?

Arianne Ouais, je les écoute ouais.

FR Parce que la guitariste, elle joue dessus par exemple...

Arianne Ben on n'a pas la même façon. En fait, pour moi c'est un outil de travail pour pouvoir prendre du recul et savoir ce que je veux faire, ce que je voulais faire, ce qu'il faut changer ou pas et tout ça. Mais euh... je les utilise pas pour concrètement bosser »

Si chacune des musiciennes évalue la qualité du travail à partir des MP3 témoins, la guitariste s'en sert "à la Dany" tandis que la chanteuse les écoute simplement pour "prendre du recul", évaluer la prestation du groupe. Là aussi un même objet, avec le même contenu, se prête à des usages sensiblement différents.

De cet exemple, on ne saurait pour autant en déduire mécaniquement que toutes les formations rock du panel s'enregistrent systématiquement en répétition. Écoutons Cathy (du groupe *Kimchen*) nous faire part d'une certaine ambivalence

« **FR** Chaque fois que vous répétez vous enregistrez ?

Cathy Non, en fait c'est pas un réflexe, en plus, on est un groupe qui improvisons beaucoup, on n'enregistre pas. Il y a quelque chose d'éphémère qu'on aime bien, un petit peu alimenté. *On va pas chercher à exploiter à chaque fois des choses qu'on peut produire en répète* (c'est moi qui souligne). Ceci dit, quand on est vraiment dans une ambition de création, on va quand même enregistrer pour savoir "ben tiens, là c'est bien" (...)

FR Est ce qu'il y a quelqu'un dans le groupe qui est celui ou celle qui appuie sur le bouton "enregistrer" ?

Cathy Oui c'est plutôt moi (rires) Moi parce que j'ai les mains libres tout simplement et puis c'est moi qui m'occupe de la console c'est un peu mes, mon coin ! C'est moi qu'appuie quoi. Et puis aussi Dany, des fois. »

Le groupe résiste quelque peu à l'idée d'enregistrer ses improvisations et, de toute façon, il omet souvent d'appuyer sur la touche "record". Et Cathy d'expliquer que, *justement*, ces moments de créativité collective n'ont pas forcément vocation à être capitalisés, qu'il n'est pas forcément

nécessaire de les convertir en nouvelles compositions. Le magnétophone n'est pas véritablement un outil d'évaluation pour ce groupe. On pourrait exprimer ce point autrement et dire que, pour Cathy, il semble nécessaire (vital ?) de laisser une place significative à l'impromptu. À cet endroit, on voit s'affirmer une certaine *éthique rock* soucieuse de dissocier, au moins tendanciellement, les enregistrements en studio de la répétition et plus généralement du "live". Je reviendrai plus loin sur cette réticence qui, on le verra, s'applique également à l'endroit d'autres types de technologie car, pour l'heure, je voudrais retourner dans les chambres.

b) Les "hybrides" et les technoïdes

Les pratiques que je viens d'évoquer à l'instant concernent des formations de type pop-rock. Celles-ci se caractérisent notamment par le fait de fabriquer leur musique *lors des répétitions* et de peu recourir (ou souvent pas du tout) à l'électronique¹⁷³ et aux machines. Si on laisse de côté, pour l'instant, l'enregistrement de leurs répertoires en studio, ces formations recourent principalement au magnétophone dans deux cas : soit pour évaluer ce qu'elles jouent ensemble ("rêpète" ou concert), soit pour produire, à la maison, des fragments qui sont retravaillés lors des répétitions (cf. Stéphane ou *Hedidnot*). Mais qu'en est-il des formations ou des individus qui utilisent les outils électroniques et les supports enregistrés comme des instruments de musique, comme des accompagnateurs ? Pour en savoir plus, commençons par examiner les diverses manières de travailler à la maison. On va alors voir surgir deux acteurs (essentiels) des années quatre-vingt-dix : l'informatique et le home studio.

« **FR** Vous vous enregistriez beaucoup ?

Théo Ah, je m'enregistrais beaucoup sur la radiocassette. Mais ça n'a pas duré longtemps, j'ai commencé à m'équiper. J'ai commencé par l'Atari. C'était vers 1995, ou 94-93 je sais plus exactement. J'ai commencé à m'intéresser à ça plus tôt, mais je l'avais pas à la maison. J'avais des potes qui utilisaient ça, je regardais comment ça fonctionnait.

FR Votre Atari c'était un STE ?

Théo (...) Oui STE 1040 avait avec un disque dur, il est encore chez moi. J'l'ai gardé comme ça, j'ai pas réussi à le refourguer, à vrai dire (rires)

FR Et comme logiciel ? Pro 24 ou Cubase ?

Théo Cubase et la clé Cubase (*autrement dit un logiciel "légal"*), très fiable d'ailleurs, j'ai pas eu beaucoup de problèmes avec

FR Et au niveau périphériques ?

¹⁷³ À l'exception des pédales d'effets pour les guitares (basses ou pas) électriques

Théo Assez simple, j'avais mon synthé (*avec un clavier*), c'était un VFX d'Ensonic à l'époque, que j'utilisais en MIDI et j'avais un expandeur Sound Canvas de chez Roland

FR Vous aviez une console ?

Théo Une petite table de mixage, une mixette oui

FR Vous vous rappelez la marque ?

Théo Non, Yamaha peut être

FR Et au niveau enceintes ?

Théo Ça passait par la chaîne. »

Le *home studio* de Théo est quasi paradigmatique. Son équipement se compose d'un ordinateur Atari (bientôt remplacé, dans la plupart des cas, par des PC équipés du système d'exploitation Windows) muni d'un logiciel (Cubase) qui permet de composer de la musique et de piloter des périphériques. En sus, Théo dispose d'un expandeur (c'est-à-dire une banque de sons dans un boîtier), d'un clavier/synthétiseur (également muni d'une banque de sons) et d'un système de diffusion. Lorsque Théo joue du clavier, celui-ci transmet à l'ordinateur des impulsions qui sont reçues, et si besoin, mémorisées par Cubase (touche "record"). En plus du clavier, Théo peut également utiliser la souris pour placer et manipuler des événements dans les différentes fenêtres du logiciel (*que l'on appelle des éditeurs*). Si les événements peuvent être enregistrés en temps réel (avec un click jouant le rôle d'un métronome), il est également possible de rentrer en "pas par pas" des données avec le clavier ou la souris. Grâce à des canaux (MIDI) affectés par l'utilisateur dans le logiciel et les périphériques, les ordres du logiciel sont compris par les modules externes et, réciproquement, les impulsions venant du clavier (ou de la souris) sont mémorisées dans Cubase. Simultanément, les signaux audio émis par les banques de sons sont dirigés vers la console de mixage et amplifiés grâce à la chaîne hi-fi (faisant office de système de monitoring) de Théo. Une fois un enregistrement achevé, il suffit de faire "play" pour soit réécouter ce que l'on vient de faire, soit rejouer une nouvelle partie par-dessus la précédente, ou bien effacer et recommencer. C'est la norme MIDI (un système universel de codage et de transport des données) qui assure la coordination entre l'ordinateur, le logiciel, les banques de sons et le clavier. Grâce à cette norme et à la numérisation des données, toutes les actions sont converties en signes sur des écrans et facilement manipulables ; *Cubase est –au sens littéral– un logiciel qui écrit la musique.*

La page principale de Cubase, "la fenêtre d'arrangement" (cf. figure 27), permet de visionner et de contrôler l'organisation générale du logiciel et de la chaîne MIDI. Les événements enregistrés sont groupés dans des paquets (*pattern*) alignés les uns à la suite des autres (sur une ligne temporelle) dans des pistes (*tracks*), elles-mêmes rangées à la verticale et affectées à des canaux. Les paquets comme les pistes sont aisément manipulables, peuvent être mélangés, coupés, copiés, transposés etc. Comme la plupart des pages de travail du logiciel (les éditeurs), la page

principale est un *diagramme* où figurent, en abscisse, le temps écoulé (que l'on peut représenter avec des barres de mesure ou des secondes) et, en ordonnée, les évènements.

pistes d'instruments pistes de percussion barre temporelle patterns pavé de contrôle

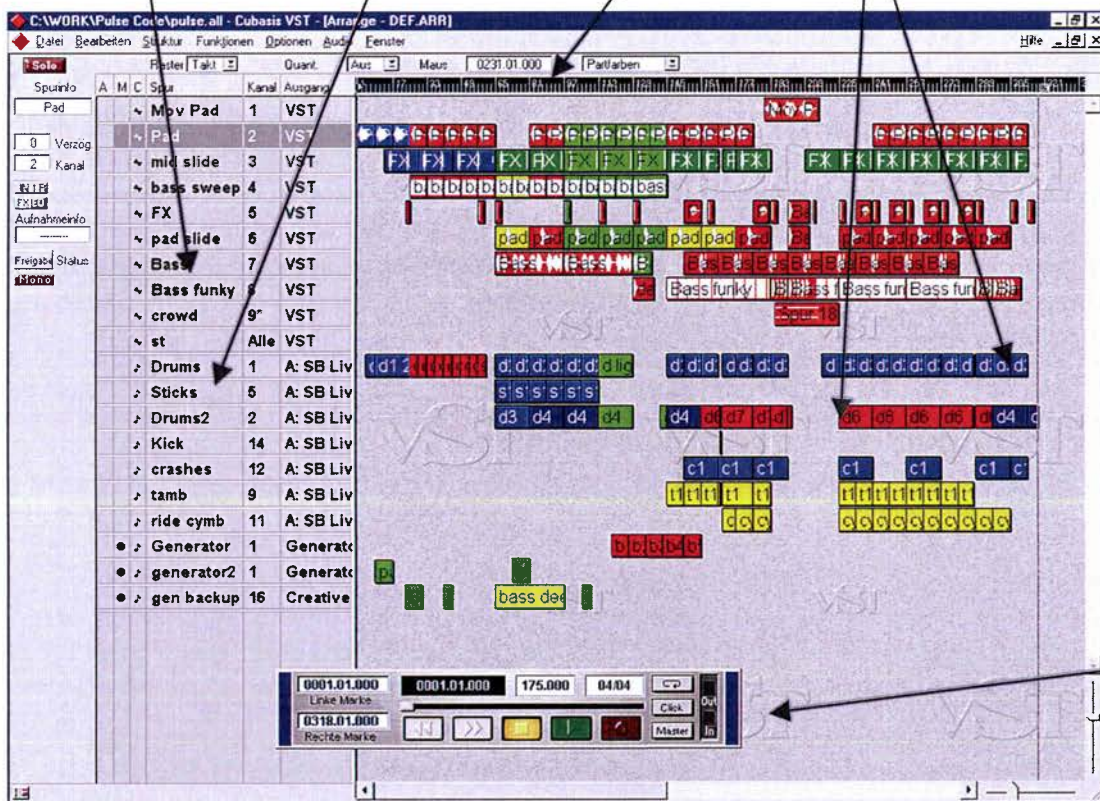


Figure 27 La page principale du logiciel Cubase

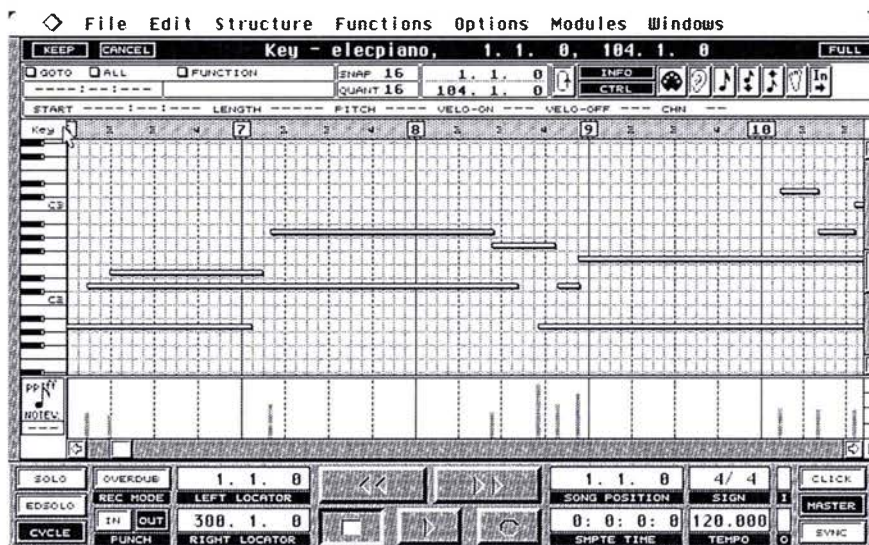


Figure 28 Le *key edit* sur la plateforme Atari. Les traits horizontaux représentent les événements enregistrés et leur longueur, en dessous les barres verticales indiquent leur dynamique. À gauche un clavier indique leur hauteur sur une échelle tempérée. Le quadrillage sert à délimiter chaque unité de temps et la métrique et donc la position des événements. Sous ce module, on aperçoit le pavé numérique (inspiré d'un magnétophone) qui permet d'actionner la musique et de l'enregistrer. Encore un diagramme !

Si maintenant, on s'intéresse précisément aux impulsions (des suites de données numériques) émises par la souris et/ou le clavier, on s'aperçoit qu'elles sont *représentées* dans différents éditeurs (*page edit*). Les éditeurs sont des fenêtres dédiées à des opérations spécifiques où l'on peut modifier, à loisir, les paramètres (par exemple la durée, l'intensité, la modulation) des événements, dessiner des courbes, insérer des ordres etc.... Comme Théo, les membres du panel qui possèdent Cubase utilisent essentiellement le *Key edit* (cf. figure 28), un diagramme avec, en ordonnée, la hauteur des notes et, en abscisse, leur durée, la boîte à rythme (dont la présentation est très similaire au *key*) et la console de mixage (cf. figure 19)¹⁷⁴. Il faut noter qu'en plus de pouvoir visionner (et manipuler) des événements dans différents éditeurs (c'est-à-dire se représenter de différentes façons des données identiques) on peut aussi transporter des données d'un éditeur à l'autre. Il est, par exemple, possible de déplacer des motifs de percussions vers un éditeur de notes ou, à l'inverse, de *convertir* des rythmes programmés dans la boîte à rythme en parties de piano. Autre chose remarquable, et qui explique probablement la longévité (et le succès) du logiciel, il suffit de manipuler ou d'effleurer un événement dans une fenêtre de Cubase pour que celui-ci "résonne". Ainsi, si vous sélectionnez une note de musique dans l'éditeur de partition (*score edit*) et la transposez de trois demi-tons au-dessus de sa hauteur, vous entendrez, en *temps réel*, toutes les valeurs de notes intermédiaires par lesquelles l'événement transite. Il en sera de

¹⁷⁴ En revanche, aucune des personnes interrogées n'a mentionné la page "partition" (*score edit*)

même si vous réduisez la longueur de la note ou faites quoique ce soit d'autre. Autrement dit, il n'y a pas de dissociation entre la manipulation d'un signe et le résultat de cette opération : *les signes sont des sonorités, les sonorités sont des signes, la représentation et l'émission du son s'entremêlent.*

Cependant, la version de Cubase, dont nous parle Théo, ne permettait pas encore d'enregistrer autre chose que des données MIDI. Mais, quand le logiciel a permis d'utiliser l'ordinateur (avec une carte son) pour convertir en données numériques un signal audio externe, Cubase est devenu un véritable magnétophone. La fonction "audio" a alors fait de ce logiciel une sorte "d'incontournable" de la musique [populaire]¹⁷⁵.

Dès lors, les *formes d'ondes* (des ingénieurs du son) sont venues s'ajouter aux premières représentations graphiques et surtout l'ordinateur s'est (moyennant une carte son) métamorphosé en un studio à la maison. Ayant la possibilité de visionner et de manipuler les sons, les utilisateurs ont alors pu leur faire "subir" les mêmes traitements que ceux qu'ils "infligeaient" aux données MIDI.

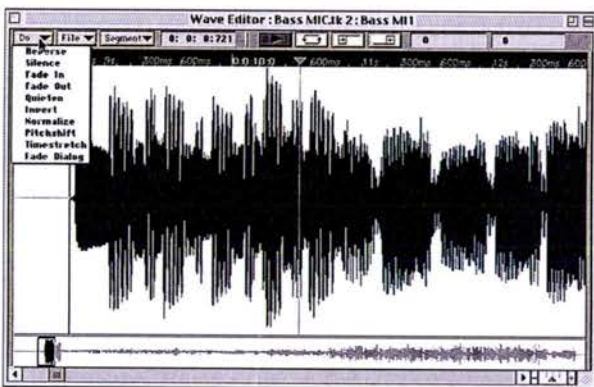


Figure 29 La page audio où l'on visionne et manipule des formes d'ondes, tout en les entendant. Cubase s'apparente à un mini laboratoire où l'on manie manipule des molécules tout en observant au microscope leurs réactions.

Si l'on ajoute que d'autres outils d'enregistrement (notamment des multi pistes numériques) ou de traitement du son ont été mis sur le marché au même moment que Cubase, on prend la mesure des transformations cognitives (et technologiques) qui ont affecté la perception de la musique. Le home-studio est devenu une sorte d'hybride, permettant à la fois d'enregistrer et de manipuler la modulation- en tant que telle- et des données MIDI; un outil domestique où l'on traite le son à la façon des studios pros. La numérisation généralisée des données (car c'est de cela dont il s'agit) a rendu possible de se déplacer *simultanément* dans les différents modes de figuration ou, pour le dire autrement, de manipuler *dans un espace*

¹⁷⁵ De fait, l'enquête a effectivement montré que, plus encore que le key edit, les pages audio étaient considérées, par les membres du panel, comme le cœur de Cubase.

commun différentes entités : le son amplifié, les effets, les accords, les tablatures et les diagrammes, les pulsations, les mots, les pistes des consoles, la musique des autres, sa guitare et un clavier.

L'environnement de Cubase, et plus généralement le home-studio, synthétise tous les principes (ou si l'on préfère les façons de faire) rencontrés depuis le début de cette étude que j'énumère en vrac : possibilité de réécouter et de modifier le matériau, enregistrement "à vue", composition par additions successives, improvisation, tests d'instruments divers, représentation des événements sonores sur des diagrammes et des appareils de mesure, rétro action. Le mélange des instruments MIDI et de l'enregistrement "traditionnel" a réellement permis à la "méthode Sabine-Prince 2" de trouver un environnement à sa mesure, outil d'évaluation, d'expérimentation *et* de production. Demandons par exemple à Stéphane comment il s'y prend pour composer avec Cubase

« **FR** Donc, donc... t'as un graphique avec le nom des instruments (...) [et] tu fais des boucles ?

Stéphane Exactement, une boucle de rythme, *juste histoire d'avoir une base* (c'est moi qui souligne). Sachant que c'est pas du tout le rythme que je vais utiliser à la base. C'est juste histoire d'avoir un métronome, un peu plus sympa quoi. Et alors, après ça dépend de mon inspiration, mais souvent je commence par de la guitare ou du piano, le plus souvent c'est guitare

FR Ca veut dire que t'as pas de plan pré-établi quand tu commences.

Stéphane *Ah ouais, non, non. non c'est, c'est comme si je répétais avec un groupe sauf que je suis tout seul quoi* (c'est moi qui souligne). Je vais balancer un riff ensuite je vais l'écouter en étant au piano et puis je vais trouver un truc au piano et puis je vais enregistrer tout de suite le petit truc que j'ai trouvé au piano ... Souvent je fais comme ça, je trouve un air à la guitare ou *une suite d'accords* que je complète avec le piano, ensuite je mets des cuivres par-dessus, tout ça dans un esprit rock, c'est des cuivres rock, ça c'est pressé comme truc, je vais mettre des voix dessus, après *je vais mettre des bruitages que j'ai dans ma machine*, je vais enregistrer *ma voix* que je vais inverser et puis ensuite je vais réécouter le tout, je vais construire un truc vaguement pour s'donner quand même d'autres idées, j'vais, ouais, rapidement ensuite *les différentes parties je vais les dispatcher dans le temps pour construire une sorte de morceau* (c'est moi qui souligne).

FR Dans la fenêtre d'arrangement (*de Cubase*) ?

Stéphane Ouais, et puis après, ça c'est le squelette, et après à partir de là, d'ailleurs tout ce que j'ai enregistré je l'utilise pas, mais à partir de là, la guitare je la reprends, alors des fois je la joue à l'envers pour la faire jouer à l'envers pour donner un effet un peu, comme j'ai pas de violons rien et puis voilà, après c'est mes

bidouilles quoi. Après je complète. Mais souvent, les meilleurs morceaux, je les fais en ½ heure quoi. Ceux que je mets 5 heures, en général ils finissent à la poubelle »

On retrouve bien dans ce processus le mélange des entités (accords, bruitages, voix, guitare, sons à l'envers etc.) et le travail "à l'aveuglette", mélange d'expérimentation et d'urgence.

Bien entendu, Cubase constitue également une bonne plate-forme de coopération. Le récit croisé de Sabine et Félix permet de s'en faire une idée

« **Sabine** (...) En 2002, mon père nous a acheté un nouveau PC

FR Comment se passait le travail avec ces nouveaux outils ?

Sabine Alors, au départ, il (*Félix*) prenait la guitare électrique, branchée directement sur l'ordi avec une pédale d'effet ou pas, et puis il grattait des accords ou des choses comme ça. Ensuite, on branchait le micro sur, ah oui!, un (*magnétophone*) multipiste numérique

FR Y'avait combien de pistes ?

Sabine Je ne me souviens plus, dix ? Donc j'enregistrais, on avait la guitare et la voix et ensuite on essayait des trucs. "Tiens, on pourrait mettre du violon ta ta ta ta ta"

FR Le magnéto et Cubase étaient synchronisés non ?

Sabine Oui, on travaillait au click. Après, on changeait de place. Il m'expliquait vaguement comment ça marchait (je ne voulais pas savoir ni comment ni pourquoi) et ça durait des heures. Je me mettais à faire des nappes de violon, des choses comme ça.

FR Donc là, vous jouiez des claviers ?

Sabine Non c'était toujours à la souris. Et ensuite au bout de deux heures, je réveillais Félix et je lui disais "*j'suis à court d'idées*" et c'est lui qui se mettait sur le truc. Donc, il corrigeait des choses, on travaillait toujours comme ça. *Vraiment on a planché sur le truc pendant des nuits et des nuits.* (c'est moi qui souligne)

FR Mais, si je comprends bien, le travail ne s'effectuait pas en même temps ?

Sabine De temps en temps, par-dessus l'épaule de l'autre on disait "j'mettrais plus ça ou ça". Puis, en 2002, quand on a emménagé ensemble on s'est acheté un clavier MIDI, donc là j'pouvais m'exprimer un peu plus facilement qu'avec une souris »

L'ordinateur joue véritablement le rôle de coordinateur, c'est lui qui mémorise le travail déjà accompli par l'autre et qui le restitue à son partenaire, c'est par lui que circule la musique de Sabine et de Félix. Par ailleurs, comme on le voit avec l'usage de la souris, les usagers convertissent des ustensiles, à priori "non musicaux", en instruments de musique

« **FR** Vous aviez un clavier ?

Félix Non, au début tout à la souris ! Pendant six mois, voire un an, j'ai jamais eu de clavier et on composait dans le key edit avec le crayon ! D'ailleurs, on s'amusait souvent à faire des trucs au hasard et ça nous a inspiré quelques morceaux. Quand j'y repense ça fait bizarre mais au début c'était que souris en fait... C'est aussi une histoire de moyens car je pouvais pas acheter un clavier mais bon. »

La circulation que nous venons de voir à l'échelle d'un couple peut évidemment s'étendre à plus de deux personnes et utiliser (notamment) Internet comme canal de communication.

Puisque nous avons demandé à Stéphane comment il produisait ses "bases de travail" avec les outils actuels, examinons comment son groupe *Saltlake* (composé de deux garçons instrumentistes et de deux chanteuses) élabore ses compositions. Dans un premier temps, chacun des deux garçons travaille à la maison avec son propre matériel puis

« **Stéphane** Et nous en fait, ben, Francis (bassiste et clavier) fait ses compos, moi je fais les miennes, donc comme il bosse vite et que moi je bosse vite, ça fait [que] très rapidement on a des dizaines et des dizaines de compos quoi et puis ensuite on les écoute, on fait un premier choix Francis et moi. (...)

FR Donc comment vous échangez là. Y'en a un qui va chez l'autre, y'a des fichiers MP3 qui sont échangés ou des cassettes

Stéphane Les deux. Alors on a un FTP¹⁷⁶ (c'est-à-dire un site sur lequel il est possible de déposer des données lourdes et qui permet le transfert de données de l'ordinateur d'un usager à un autre) sur le Net sur lequel on va mettre nos projets Cubase avec les dossiers les .wav (un des types de codage de l'audio) qui correspondent au projet quoi, soit on va mettre les MP3 donc "tiens aujourd'hui j'ai fait ce morceau" (...) Puis moi je vais chez lui, en général une ou deux fois par semaine ou lui vient chez moi une ou deux fois par semaine, on se voit vraiment souvent. Et puis moi dans mes compos, moi je mets la basse, le minimum possible et puis la batterie c'est plus un métronome qu'autre chose et lui dans ses compos c'est pareil (...)

FR Donc là (quand vous vous retrouvez chez l'un ou l'autre) vous jouez sur les maquettes

Stéphane Comme un groupe, sauf que c'est vraiment éparpillé dans le temps en fait (c'est moi qui souligne !)

FR De quoi, il joue lui ?

Stéphane Lui il fait de la basse, un petit peu de guitare, un petit peu de clavier (...)

FR Et ensuite une fois que vous avez...vous enregistrez les propositions que vous faites instrumentalement sur les maquettes ?

Stéphane Donc on essaye de faire des morceaux qui nous plaisent

¹⁷⁶ FTP signifie File Transfer Protocol.

instrumentalement, on le fait écouter aux filles qui sélectionnent ce qui leur plait aussi. Sachant qu'évidemment si y'en a trois qui adorent un morceau, la quatrième, bon ben on est pas chiards donc ...(...) Et puis nous, après, on retravaille tout le morceau pour laisser un peu de place au chant, enlever telle nappe de synthé, allonger telle partie où les filles se voient bien chanter etc.

FR Et comment les parties de chant arrivent alors ?

Stéphane On leur grave un CD avec les morceaux (*parfois le mp3 est déposé sur une clé USB*) et elles, elles ont un créneau de répétition à la Clef (*à Saint Germain en Laye*) dans le grand studio

FR Donc elles improvisent

Stéphane Ouais, voilà. Alors moi je, elles bossent dans leur coin donc moi je sais pas comment elles travaillent, tu demanderas à Catherine (l'une des deux chanteuses) mais... (...)

FR Et elles, elles ont pas de moyens informatiques ? Elles retravaillent pas, elles dupliquent pas un truc pour avoir une boucle plus longue justement doubler une structure pour essayer comment ça ferait

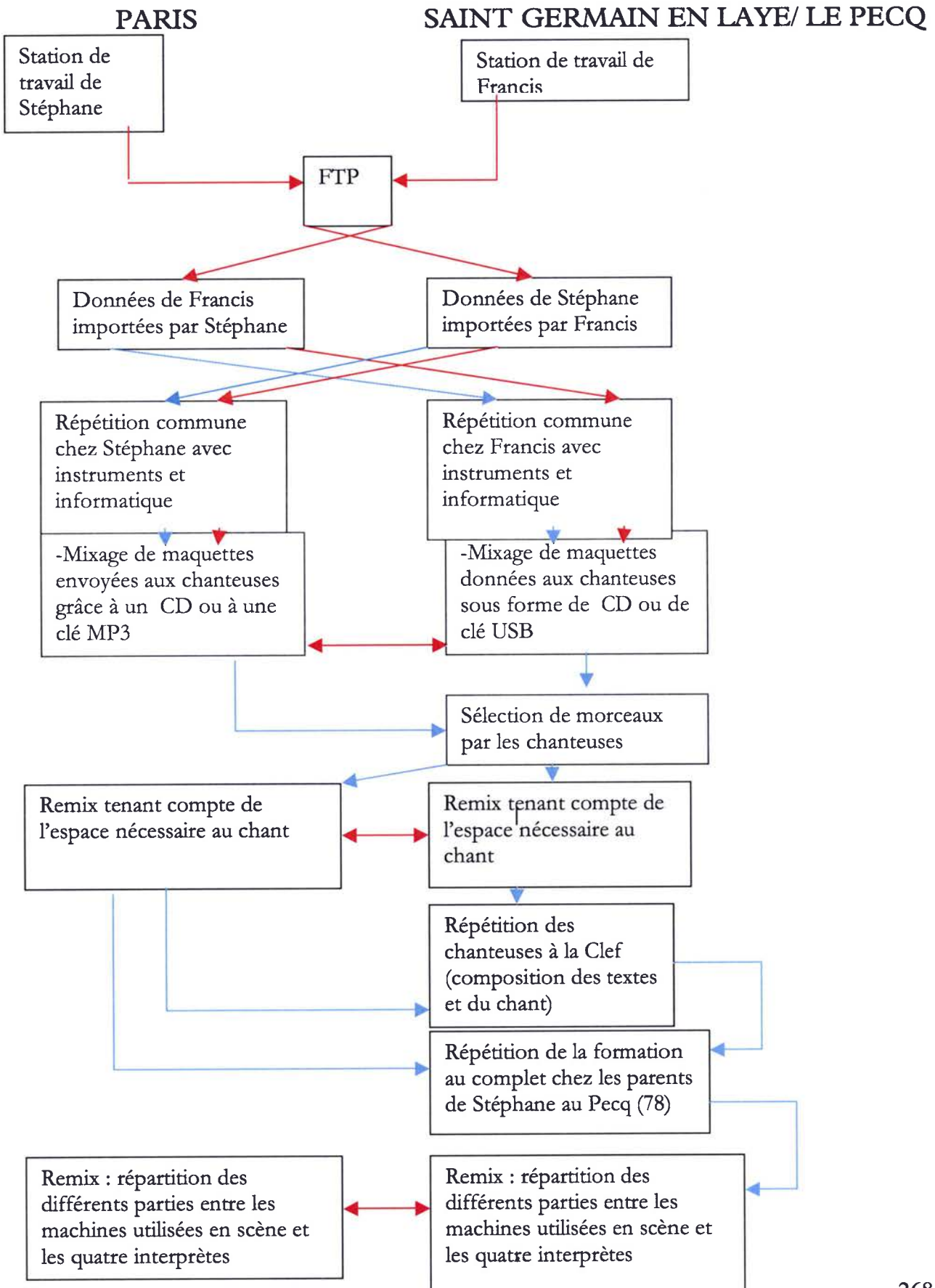
Stéphane Non, pas encore en tout cas. En tout cas pour l'instant c'est pas leur démarche (...). Ben, une fois qu'elles nous disent "ben nous on est prêt", (...) on est en train de travailler très sérieusement les paroles, nous à ce moment, on s'installe dans la chambre qu'on avait pris chez mes parents 14 ans auparavant (...), *on installe tout notre matériel et puis on réapprend à jouer en live, à deux les morceaux qui tournent tous seuls sur Cubase* (c'est moi qui souligne)

FR Donc là vous jouez, vous faites tourner des séquences ?

Stéphane *Alors là, on essaye de faire que ce soit visuellement le plus actif possible pour que les gens n'aient pas l'impression qu'on met juste la lecture sur un ordinateur quand même* (c'est moi qui souligne) et donc on va se répartir tel riff de guitare ou de basse, tel riff de synthé ... On a un octopad où on peut balancer des samples ou des sons de caisses claires avec une baguette, sachant que moi principalement je fais de la guitare et un peu de synthé et Francis lui, principalement gère les machines et fait un peu de basse »

Sur les deux tableaux qui suivent j'ai tenté de représenter les différentes étapes de travail et le type de circulation (des personnes, des supports ou des sons) décrits par Stéphane

- La flèche rouge indique que le groupe utilise l'Internet pour transmettre des données (de mail à mail ou par l'intermédiaire du FTP) →
- La flèche bleue signale que les personnes se déplacent, avec ou sans des supports, par exemple pour donner une clé USB ou pour aller répéter →



Voici à présent, et sous une autre forme, les étapes de cette circulation sonore et les types de canaux empruntés par les personnes ou les sons.

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : circuits intégrés, pages du logiciel et instruments amplifiés**

Chez Francis et Stéphane, le son (transformé en énergie électrique) se déplace dans les circuits de leurs ordinateurs et synthétiseurs. Les convertisseurs analogiques/digital assurent l'encodage de ce que jouent leur instruments "traditionnels" tandis que les convertisseurs digital/analogique transforment les données numériques en sons. Pour nos deux musiciens, tous ces flux sont matérialisés par des graphiques et des ondes sur leurs écrans et, bien entendu, par les sons qui sortent des casques et/ou des haut-parleurs.

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : le réseau des réseaux**

Le Net permet aux deux amis de s'échanger –à distance- les sons et les structures musicales élaborées individuellement à la maison par chacun d'eux. Par le biais de leur FTP, ils mélangent et évaluent leurs travaux respectifs.

- **Le Réseau Express Régional**

Après quoi, l'un des deux musiciens prend les transports en commun pour se rendre au domicile de l'autre.

- **Appartement de Stéphane (Paris) ou de Francis (Saint Germain en Laye) : retour aux circuits électroniques et aux logiciels + instruments amplifiés**

Là, on se livre à des improvisations avec son partenaire et les machines.

- **Appartements de Saint Germain en Laye : supports enregistrés**

Une fois une première forme esquissée, un morceau est mixé et copié sur un support CD ou une clé USB puis remis- en mains propres- aux chanteuses (que Stéphane appelle "les filles").

- **Local de répétition la Clef (Saint Germain en Laye) : supports enregistrés + voix amplifiées + papier et stylos**

Selon une procédure comparable à celles des instrumentistes, les chanteuses greffent leur paroles et leurs mélodies sur les supports fournis par les "garçons". Pour répéter, elles se rendent au local de répétition de leur commune de résidence. Elles font part de leurs souhaits et suggèrent des modifications.

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : le réseau des réseaux, supports enregistrés, circuits électroniques, pages du logiciel**

Les deux instrumentistes refont alors un nouveau mixage, laissant plus de place au chant. Ils échangent des fichiers via le Web

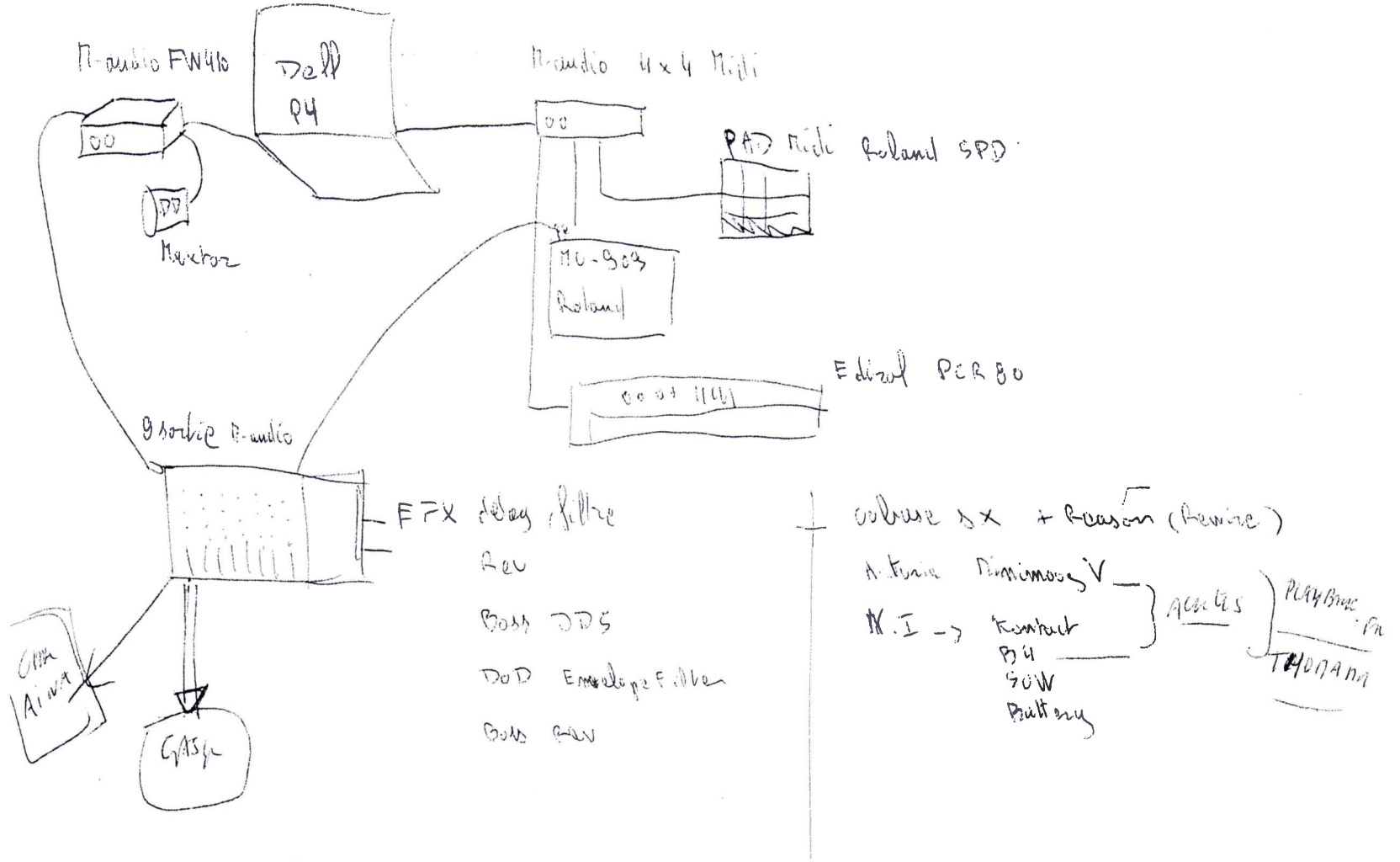
- **Pavillon parental (Le Pecq) : circuits électroniques, logiciels, instruments et voix amplifiés, logiciel**

Une répétition de toute la formation se déroule enfin chez les parents de Stéphane au Pecq (commune limitrophe de Saint Germain en Laye). Stéphane a pris le RER pour rejoindre le reste du groupe

- **Appartements de Stéphane (Paris) et de Francis (Saint Germain en Laye) : circuits électroniques, logiciels, Web**

Dernier acte de la pièce, les "garçons" répartissent entre eux et les machines ce qui sera joué en "live". Ils s'envoient par le Web les fichiers définitifs.

Figure 30 La configuration technique de Francis à la maison



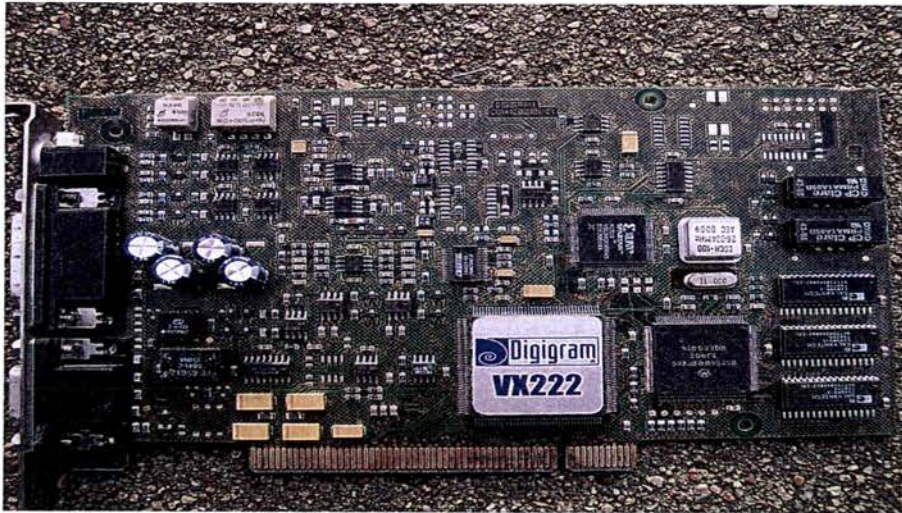


Figure 31 Une carte son.

C'est grâce à ses convertisseurs que le son des guitares électriques de Stéphane et Francis est codé dans Cubase, grâce à elle également que les formes d'ondes dans la page audio sont converties en son.

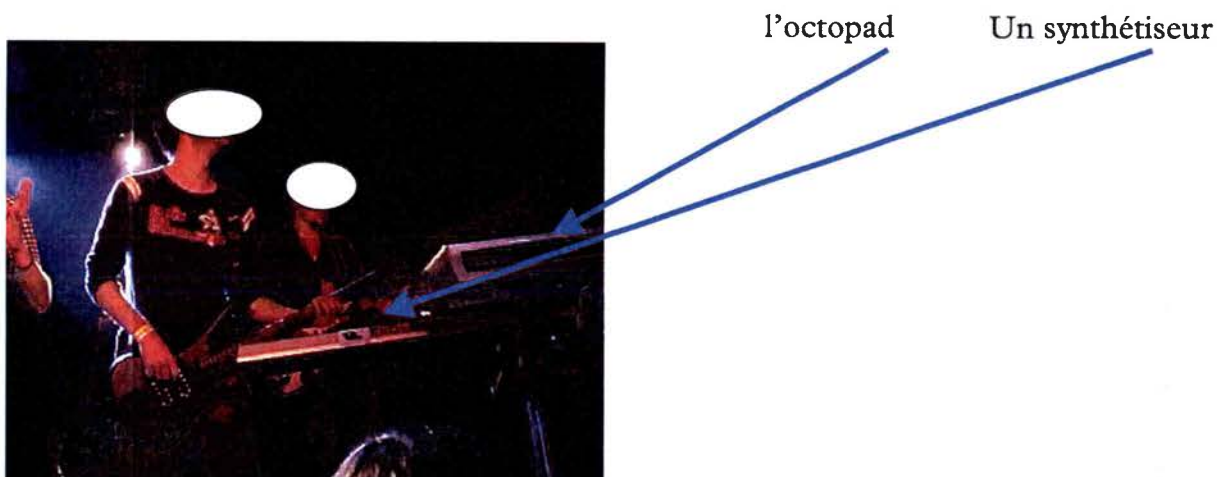


Figure 32 Le groupe *Saltlake* en concert à Paris.

À droite des deux instrumentistes, se trouvent une console de mixage et un micro-ordinateur équipé de Cubase pour piloter les machines.



Figure 33 Le groupe au complet

La première grande leçon à que l'on peut tirer de cet exemple est (là encore) celle d'une *continuité entre la sphère domestique et commune*. Alors que le début de l'enquête nous a montré un mouvement d'importation des répertoires vers les individus et des modes d'appropriation, on est bien ici en face d'une *exportation* vers l'arène publique, les différents types de façonnage du son aboutissant, *in fine*, à une performance scénique. Et pour reprendre la terminologie forgée par Michel Callon et Bruno Latour, le réseau de traduction, par laquelle les sons et les personnes transitent, est pour le moins impressionnant¹⁷⁷ !

La deuxième remarque a trait à la relation au territoire. Si la formation est bien un "groupe des Yvelines", elle n'en recoure pas moins à une grande variété de lieux et de canaux. Fait remarquable, l'Internet ne connecte pas uniquement les membres du groupe au "monde global", c'est aussi une sorte d'intranet musical. Le FTP garantit aux garçons une proximité constante, il leur permet de pouvoir échanger, à tout moment, des données et de se renvoyer des feedbacks (sous formes de commentaires ou de sons) sur ce que chacun produit. Le FTP de *Saltlake* est réellement une *maison commune* qui, non seulement, compense l'éloignement de Stéphane (qui vit à Paris), mais aussi permet aux deux compères de composer concrètement de la musique ensemble. Dans un même ordre d'idées, on voit que les autres types de fichiers son et supports enregistrés *relient* constamment les membres du groupe pendant le processus d'élaboration, les répétitions et les concerts.

À contrario des clichés qui présentent l'électro comme une musique impersonnelle, plus mondialisée que les autres, sans territoire, quasi désincarnée, que d'attachements ! De fait, les abonnements à Internet de Stéphane et Francis pérennisent plutôt la sociabilité (masculine) de pâté de maisons de leurs débuts. D'ailleurs, la formation s'inscrit également dans une réalité territoriale d'une façon "traditionnelle": deux de ses membres (les deux filles) répètent dans un "équipement culturel de proximité", les deux autres circulent en Ile de France en RER, les quatre se retrouvent dans le pavillon des parents du guitariste et font régulièrement des "bouffes" ensemble.

Troisièmement, on aurait bien du mal à considérer tant d'objets et de circuits comme les symptômes d'une quelconque "dématérialisation" d'autant qu'aux équipements du groupe s'ajoutent la fibre optique, les satellites, les terminaux, les boîtes ADSL et j'en passe. Ceux qui emploient ce terme étrange confondent les matériaux qu'ils (elles) jugent valides avec la matérialité !

Enfin, on aurait également tort de considérer toute cette accumulation de techniques et d'objets comme une simple réponse

¹⁷⁷ Callon (1986, pages 170 à 207), Latour (2001), Latour & Hoolgar (1988).

pragmatique aux contraintes de temps et d'espace avec lesquels cette formation doit composer : distance (géographique) entre Stéphane et les trois autres, temps à consacrer aux études et/ou aux emplois. Rien n'empêcherait en effet le groupe de répéter une fois par semaine dans un local à la façon d'un groupe rock. Non, si le groupe utilise tous ces supports enregistrés et ces divers modes de transports de données, c'est que ses membres les aiment ! Et réciproquement, si la formation répète, écrit des textes et se produit avec des instruments de rock, c'est qu'elle apprécie aussi...le rock. Lorsque le groupe se définit comme une formation d'électro pop, il nous dit qu'il aime Nirvana *et* Coco Rosie, les Red Hot Chili Peppers *et* les Chemical Brothers, les circuits intégrés *et* l'amplification des guitares, les boutons des synthétiseurs *et* les microphones, les logiciels *et* les chansons, les réseaux de communication numérique *et* le travail dans les locaux de répétitions. Finalement, en examinant les différents espaces (territoriaux, technologiques, intellectuels) dans lesquels *Saltlake* s'inscrit, et la façon dont ils voisinent, nous voyons s'esquisser une sorte de "pluri territorialité", une combinaison de cadres qui font sens pour leurs usagers et à ceux à qui ils s'adressent. Pour vérifier ce point, examinons à présent un autre groupe électro.

La méthode de *Highstation* est globalement comparable à celle de *Saltlake*. Comme dans ce dernier groupe, les membres de la formation se répartissent entre Paris et les Yvelines. Un compositeur (Jean-Bernard) dépose sur un FTP des bases des fichiers audio. Ceux-ci sont récupérées par certains membres du groupe (notamment le bassiste-clavier) *et/ou* écoutés lors des répétitions par les autres. Comme dans tous les groupes, afin de ménager un espace de créativité pour les autres membres du groupe, de nombreuses parties instrumentales ne sont qu'esquissées par le compositeur. Une des particularités du groupe réside dans la relation spécifique qu'entretiennent le compositeur et Gérard, bassiste et clavier.

« **Gérard** Jean-Bernard (*guitariste, claviériste et compositeur de la formation*) me fournit le mixage stéréo pour tout le monde pour qu'on puisse écouter le morceau et aussi le projet Live (*il s'agit d'un logiciel souvent utilisé pour gérer des séquences de sons échantillonnés*) avec les samples déjà isolés dans un projet Ableton, prêt à être utilisés, que moi après je remodifie à ma sauce pour ... mon ergonomie propre. C'est-à-dire que je fais ma configuration on va dire dans le sens où ... je répartis mes blocs MIDI pour que ça déclenche tel sample, j'automatise ...

FR 'fin pour dire ça simplement, tu fais ton patch

Gérard Voilà, je fais mon patch en gros, et là, *la partie sample, je commence à essayer de me l'accaparer directement en même temps que le morceau* (c'est moi qui souligne)

FR Ca veut dire que tu vas le retravailler, tu vas les passer dans les filtres (...)

Gérard Voilà, tout à fait, mettre des effets ou du delay ou de la réverb si j'ai envie d'essayer et si ... on trouve que ça fonctionne au sein du morceau ... voilà, c'est ma partie d'arrangement, on va dire que moi j'interviens donc moi dans le composition brute du sample, c'est quand même à 90% J.B. qui arrive avec les samples déjà fait et moi je les arrange on va dire, je les égalise, je rajoute des effets »

Gérard retravaille les échantillons que lui envoie Jean-Bernard, il les fait passer dans son propre réseau technique. Et ce travail de modulation est effectué, en temps réel, en répétition comme en concert. De fait, Gérard *performe soniquement*, les bases de Jean-Bernard, il remixe en direct avec des potentiomètres et des courbes de niveau sous ses yeux. De leur côté, les autres musiciens du groupe se substituent (“classiquement”) aux parties instrumentales esquissées par le compositeur et les interprètent. Comme avec *Saltlake*, les logiques rock et électro se superposent. De la même manière également, les données circulent par le Net et/ou des MP3. La différence avec le groupe précédent tient au fait que si Cubase est utilisé pour enregistrer et recevoir de l'audio, c'est avec Live, dont le nom est tout un programme (figure 34), que les deux compères échangent.

La figure 35 ci-dessous nous montre l'installation de Gérard. Celle-ci sert à la fois à gérer, en répétition comme en concert, les projets Live (équivalent de l'arrangement de Cubase) de Jean-Bernard, à convertir du signal audio ou des données numériques, à envoyer dans le casque du batteur un click et à opérer des interventions soniques en direct. Il faut remarquer que ce réseau technique comprend trois différents types de canaux, l'audio et le MIDI (déjà aperçus) et le firewire (un type de liaison permettant de raccorder des périphériques aux éléments d'une chaîne informatique).

Autrement dit, nous voyons encore une fois que des types différents d'encodages et d'interfaces circulent à l'intérieur d'une même formation.



Figure 34 Une des pages du logiciel Live.

c) Du côté du rock

La galaxie d'objets et de réseaux que nous venons de survoler n'a pas les mêmes atours chez les groupes de rock. On a déjà vu avec *Hedidnot* que la formation avait fourni un MP3 à sa guitariste (Tania) avant de la recruter. Les membres du groupe nous ont également rapporté qu'elles enregistraient les répétitions et que l'une d'entre elles (Marie la batteuse) se chargeait de transformer les fichiers minidisks en MP3. On se souvient également que la guitariste utilise ses enregistrements pour travailler avec elle tandis que la chanteuse s'en sert plutôt pour évaluer le travail accompli. On doit enfin se souvenir que Cathy, chanteuse du groupe *Kimchen*, nous a confié que le groupe enregistrait peu les répétitions. Autrement dit, l'enregistrement est plus un outil de mémorisation qu'un partenaire pour les rockers (euses) du panel.

Lorsque Dany (guitariste de *Kimchen* et compositeur prolix) travaille à la maison des morceaux et les envoie au groupe, il utilise, lui aussi, un type de représentation particulier de la musique

« **FR** Depuis quand tu as ce logiciel ?

Dany Guitar Pro 3, depuis que j'ai mon ordi, ça doit faire 5-6 ans. 2000-2001 un truc comme ça.

FR Finalement, tu t'en sers un peu pour noter tes compositions ?

Dany Oui pour les sauvegarder, comme j'apprends beaucoup de morceaux et que je compose vachement aussi, j'ai tendance à oublier beaucoup donc faut qu'je marque constamment c'que j'fais.

FR Tu enregistres quand tu as déjà une structure ou aussi des fragments ?

Dany Parfois c'est juste un riff, deux mesures quoi...

FR C'est un dictaphone numérique non ?

Dany C'est un peu ça oui. (...) À l'heure d'aujourd'hui quand je veux montrer un morceau aux gars, à *Kimchen* ou aux autres, j'exporte le midi de Guitar Pro, qui a tendance à être de plus en plus réaliste (c'est plus du midi c'est un nouveau format), j'l'exporte en Wav ou MP3 et j'leur fais écouter ça. Ça donne juste un rendu global de ce que ça devrait être

FR Et là-dessus il n'y a que les parties de guitare ?

Dany Non y'a tous les instruments que tu veux, y'a même la batterie

FR Tu leur fait écouter ou tu les envoies par mail ?

Dany Non j'leur fais pas écouter. Victor a plus d'Internet en ce moment donc c'est un peu compliqué, Cathy regarde très rarement ses messages. Donc j'les ramène au studio (*de répétition*), et puis on se voit pratiquement tous les 2 jours de toute façon. J'les ramène sur un CD ou sur ma clé USB.

FR Comment ça se passe, ils le copient, ils l'emmenent ?

Dany Soit ils le copient, soit ils l'écoutent et ils sont ok. Ils savent qu'à partir du moment où je l'ai mis en partition c'est que je sais

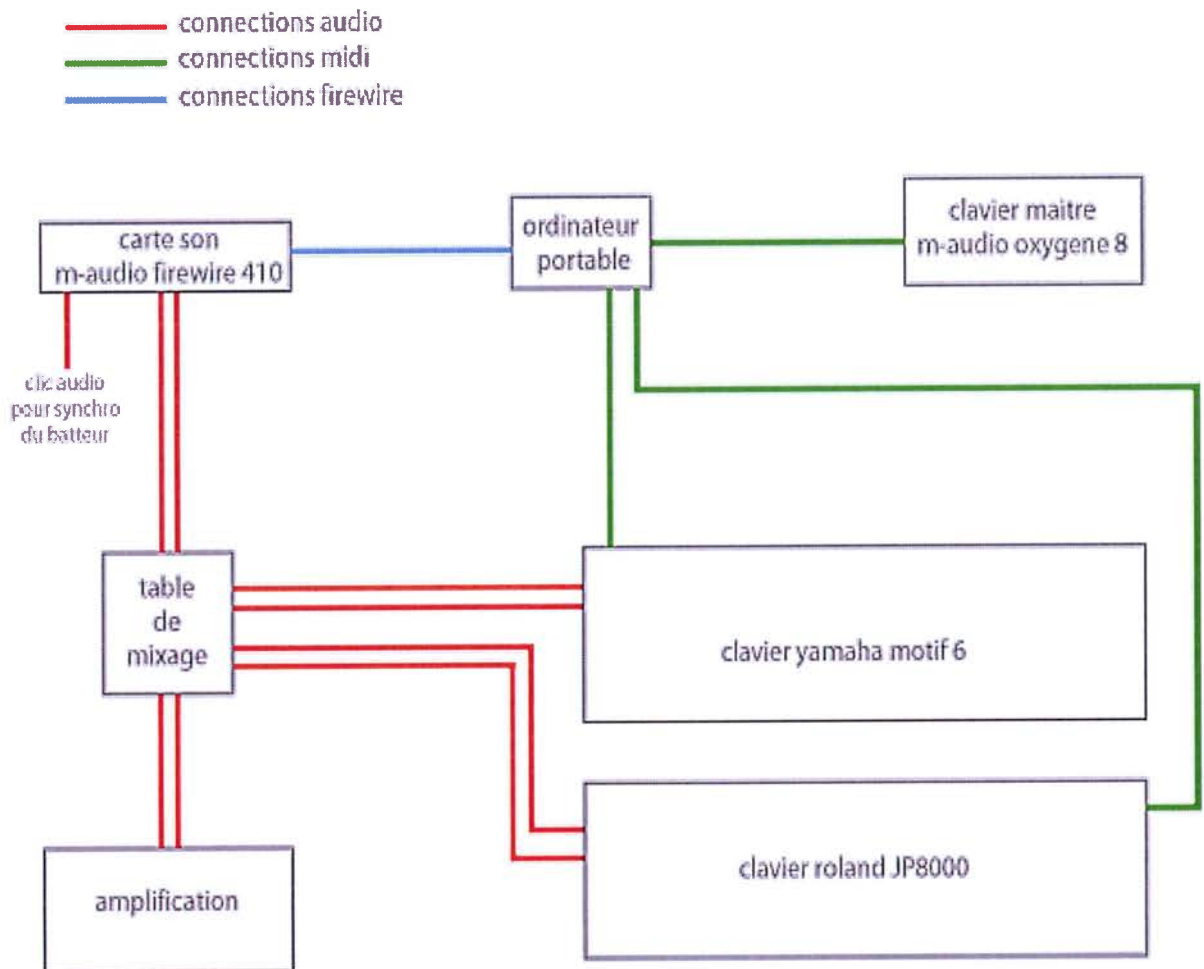


Figure 35 Le schéma de la configuration logicielle et instrumentale de Gérard et un texte explicitant son fonctionnement (le tout établi par ses soins)

« Le compositeur crée le plus souvent la base du morceau avec des logiciels de MAO (Ableton Live ou Nuendo 3). Il utilise des instruments virtuels, une guitare et une basse qu'il enregistre via une carte son connectée aux logiciels. Une fois le projet multipiste fini il fait un export 2 pistes stéréo en Wav ou MP3 pour que tous les membres du groupe puissent l'écouter chez soi et arriver avec la structure en tête. Ils peuvent récupérer ce fichier sur un serveur FTP hébergé avec notre site Internet. Pour ma part, il me fait passer toutes les pistes audio (les pistes d'instruments virtuels étant exportées en audio) dans un projet Ableton Live. Pour cela on utilise soit une clé USB soit un CD rom. Je n'ai plus qu'à paramétrer Live pour pouvoir jouer les samples et agir dessus avec des plug-in(s) de type filtres résonnants, EQ et autres. »

déjà comment se passe le morceau donc après s'il est validé après ils me font confiance et *on travaille en direct*. (c'est moi qui souligne)

FR Donc ils re-réalisent leurs parties à eux ?

Dany Moi j'mets une basse approximative, juste la fondamentale, juste pour donner une impression. La partie de batterie, c'est pareil, juste pour donner la pulse et encore, après le batteur ben, il fait c'qu'il veut. Il y a à peu près les intentions, et après c'est des idées et Victor (*le bassiste*) il refait plein de choses, il se repose dessus précisément. Y' qu'la voix que je fais jamais, la mélodie (...)

Pour la voix, c'est en studio (*de répétition*), c'est en répète. Ou alors c'est elle qui vient avec une idée de mélodie et on essaye de trouver des choses autour, que j' retravaille de mon côté. Si j'lui ramène un morceau avec la mélodie qu'elle avait faite et, voilà, on travaille ça en studio.

FR Donc le Web, vous l'utilisez pas pour échanger de la musique au préalable ?

Dany Pas avec *Kimchen*.»

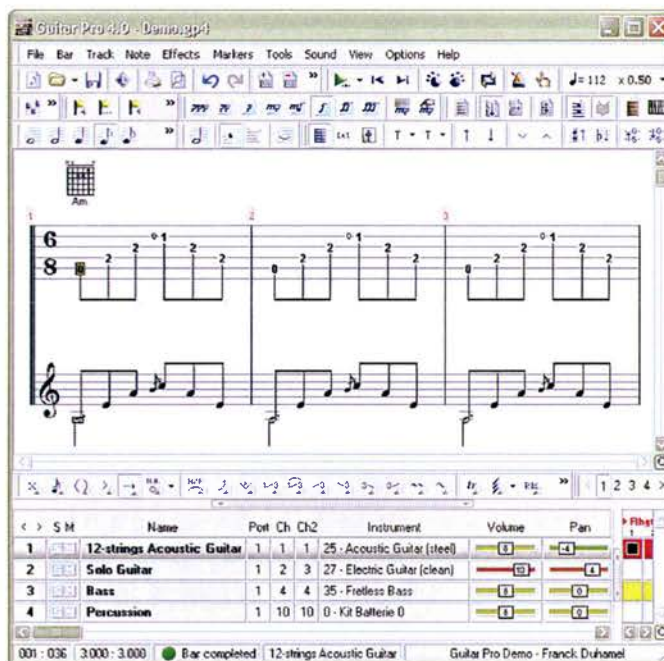


Figure 36 Le logiciel Guitar Pro

Il a probablement suffi aux lecteurs (trices) d'apercevoir la page du logiciel reproduite sur la figure 36 pour comprendre que Guitar Pro est principalement dédié à l'édition de *tablatures*. Bien sûr, il comprend également des fonctions MIDI et permet de programmer des parties d'orchestre avec de nombreuses banques de sons (« le midi de Guitar Pro, qui a tendance à être de plus en plus réaliste ») mais *le cœur du logiciel est figuré par le manche d'une guitare*. Par ailleurs, Dany nous précise aussi qu'il n'envoie pas ses fichiers par Internet. En somme, il procède à peu près de la même manière que Stéphane à ses débuts, la seule

différence majeure étant qu'au lieu de bricoler avec une cassette audio, il enregistre une orchestration où sont simulés (sans toutefois trop les détailler) les instruments de son groupe. Comme *Hedidnot*, les membres du groupe travaillent un peu à la maison avec ses maquettes, mais sans que cela constitue réellement une méthode instituée.

Point commun avec *Saltlake*, Dany s'interdit de composer des parties vocales, celles-ci sont entièrement laissées à la discrétion de la chanteuse du groupe Cathy. Plus généralement, les membres du groupe ne professent pas une grande passion pour l'électronique, les synthétiseurs, les logiciels de composition, les machines.

FR Est ce que tu envisages d'avoir un système audio plus intégré, type séquenceur ?

Patrick (batter de *Kimchen*) Sincèrement non, d'abord parce que je sais pas vraiment comment ça s'utilise déjà et j'vois pas très bien ce que j'pourrais en faire

FR J'ai l'impression que dans la planète métal, l'informatique musicale, au sens de la production musicale, est pas très répandue

Patrick Moi j'pense qu'elle est même pas très appréciée parce que l'essence du rock c'est d'être du rock. Moi le rock pour moi ça doit rester une sorte de truc vieux jeu ! Enfin pas vieux jeu, je sais pas comment dire, ça doit rester pur ! Et si on rajoute des trucs comme l'électronique, ou des machins comme ça c'est pas l'esprit du rock quoi.

FR (...) Ta réticence c'est de mélanger des technologies ?

Patrick Des technologies complètement, problème de son. On peut mélanger du funk et du gros rock c'est pas grave, là effectivement c'est une question de technologie. Par contre le scratch, parce que le vinyle était là bien avant l'informatique, là ç'm'dérange pas. »

Registre identique chez Cathy

« **Cathy** (...) On n'est pas un groupe qui utilisera l'électronique.

FR Tu relies ça à tes goûts musicaux ou à des hasards ?

Cathy J'crois le hasard et le fait que personne... Sais pas j'ai toujours été là, j'veux du concret avec de la guitare et du chant et j'avoue que toute cette technologie. J'ai essayé de m'y mettre, mon père est ingéson et j'ai essayé de m'inscrire dans une école, ça m'a... y'a un blocage sur ça quoi. Je sais pas, on n'a pas utilisé l'informatique. Mais peut être parce qu'on n'a pas eu... J'ai eu un ordinateur super tard quand j'étais déjà à la fac, à 19 ans (rires), Dany, il a jamais eu les moyens d'en avoir un, un ordi, ce qui fait que, voilà, ça a jamais été là, à la maison. Donc, à mon avis on a trouvé d'autres moyens... »

Une nouvelle fois, nous touchons du doigt la "réticence rock" à l'égard de ce que Patrick appelle "l'électronique" ou Cathy la "technologie". Ceux-ci ne sont utilisés par *Kimchen* (ou *Hedidnot*) que pour *simuler* ce qui devra être conformé et interprété par la formation en *répétition*, ils

sont plutôt des témoins que des acteurs. Ces groupes ne délèguent pas aux machines une place comparable à celle des humains et goûtent peu les sons synthétiques. Est-on pour autant en face d'une défiance généralisée envers les objets techniques, d'une sorte d'anti modernisme rock ? Non pas, car l'examen des activités parallèles et des goûts des membres du groupe montre une présence de ces "objets limites" dans d'autres cadres. Cathy utilise un logiciel pour composer à la maison et envoie des MP3 (par mail) aux membres d'une formation nancéenne avec qui elle collabore. Patrick ne possède pas moins de trois disques durs, une carte son, une batterie électronique (pour travailler à la maison) et a conçu et (partiellement) réalisé un site personnel sur Internet. Il parle également de son vif intérêt pour la techno des premiers temps. De son côté, Victor a, au fil des années, réuni assez de matériel pour se constituer un home studio, etc. À travers les propos et la pratique de *Kimchen*, on voit se dessiner une façon de composer avec les objets et de (faire) circuler (les données) qui diffère de celle des groupes électro. Si l'Internet est là, si les logiciels sont également présents, si même les home-studios sont utilisés, *ils sont cantonnés pour l'essentiel à la sphère domestique*, leur rôle est à peu près comparable à celui qu'un métronome joue dans le monde classique : *un auxiliaire essentiel mais qu'on ne saurait mettre sur une scène*. Pour *Kimchen*, les machines doivent rester à la maison. Théo, chanteur et claviériste de soul, et qui a beaucoup joué de jazz, est en phase avec cette conception

« **FR** Vous échangez avec des gens des séquences ou des patterns de batterie, vous disposiez d'un expandeur avec la norme General MIDI (*système permettant à tout instrument MIDI de reconnaître dans les données qui lui sont transmises à quel type de timbre il doit les affecter*) qui permettait de reconnaître des séquences instrumentées ?

Théo Pas vraiment, pas vraiment, parce que bizarrement *on travaillait dessus simplement pour maquetter et pas vraiment pour produire quelque chose, pas dans l'esprit où on est maintenant à passer des heures sur les machines On maquettait et on passait au live, c'était surtout pour passer des idées (c'est moi qui souligne).* »

Comme Dany, Théo assigne aux machines une fonction transitionnelle. *In fine*, les maquettes sont destinées à être jouées "live", le terme ne signifiant pas uniquement le fait de confier l'exécution de la musique à de "vrais" musiciens. La maquette ne saurait être la musique. À un certain moment de son parcours, Théo délaisse même l'informatique à la maison

« **Théo** (...) à un moment donné, je me suis un peu détaché de ça pour revenir à l'essentiel, entre guillemets, à composer une chanson avec l'instrument. J'ai laissé la programmation et j'ai composé les chansons à partir du clavier, ça m'a permis encore de développer encore autre chose ».

Plus tard, au moment de l'essor du mouvement hip hop, il renoue avec les machines. Mais cette fois-ci, il s'agit moins pour lui de composer

avec l'ordinateur (même si cette composante demeure présente) que de collaborer avec des DJ(s) qui (re)composent leur musique avec des fragments. Théo est alors au moins autant attiré par leur virtuosité que par leur vaste culture musicale, leur connaissance des répertoires.

Théo Après je suis revenu à ça, mais pas directement : j'ai fait la rencontre de DJ(s) avec qui j'ai travaillé

FR Des DJ(s) qui mixaient avec des platines ou des consoles ?

Théo C'étaient des DJ(s) qui mixaient avec des platines mais c'était pas en termes de mixage mais en termes de culture (...) C'est des gens qui avaient, en termes de culture musicale, harmoniquement parlant, un niveau moins riche que le mien, mais en termes d'idées et de répertoires, de philosophie par rapport à la musique, je trouve que ça m'a apporté beaucoup de choses. Ils étaient toujours en train de piocher des sons de tel album, des grosses caisses, des caisses claires et ils samplaient tout ! Et si vous voulez mon monde musical c'était surtout instrument-voix, avec un petit peu de programmation et eux, et lui (*Théo parle d'un Dj avec qui il a collaboré*) en tout cas, c'étaient que des samples ! Jamais il ne jouait vraiment quelque chose, il touchait des samples, des ambiances, des guitares, il reconstituait une mélodie à partir de notes samplées »

On est là devant une sorte de "grand partage"¹⁷⁸ avec, d'un côté, Théo avec ses instruments, son goût pour l'harmonie (au sens de progressions et de combinaisons d'accords) et, l'autre côté, ses amis DJ(s) à qui sont délégués la virtuosité technique et la culture du sample. Il n'en reste pas moins que

« **Théo** (...)Y'a eu quand même un retour aussi au live par le rock, dans la soul et même dans le hip hop. On revient à ce son et à ce côté vraiment humain et en tout cas, dans mon album qui est en préparation, je vais dans ce sens-là, live »

La relation de Théo avec les machines se situe sur un axe dont le rock et l'électro seraient les deux extrémités. S'il recourt régulièrement à l'informatique, celle-ci a peu de place au moment de l'exécution ou de l'enregistrement en studio. Rien d'étonnant à cela si on se rappelle le goût de Théo pour le jazz où l'improvisation joue un rôle déterminant. Or, ce monde harmonique, balisé par les grilles d'accords, ne trouve pour lui toute sa dimension que lorsqu'il est modulé –en direct- par des musiciens. On trouve d'ailleurs trace de ce registre dans la volonté de Théo de garder aux rythmiques leur swing et, plus généralement, de ne pas trop donner la main aux fonctions automatiques du logiciel

« **FR** Comment vous vous y preniez pour composer avec le Cubase ? Vous travailliez en pas par pas ou en improvisant sur des pattern(s) ?

¹⁷⁸ Expression empruntée à Latour (1991-1997).

Théo Au lieu de le faire (*c'est-à-dire de composer*) avec le piano, j'enregistrais des séquences et tout était joué (*au sens que toutes les parties étaient interprétées par Théo*). J'ai jamais trop travaillé en mettant des notes dans le logiciel. Un click, un beat pour commencer, jusqu'à c'qu'on trouve la bonne tournerie dessus

FR Vous utilisiez les fonctions quantize (*fonction qui permet de remettre en place des évènements dans une métrique de référence*)

Théo Comme j'suis quand même un musicien y'a des choses que je pouvais faire sans quantize et y'a d'autres choses que je quantizais pour être bien en place. Mais tout ce qui était percussion, tout ce qui devait sonner un peu plus vivant, plus live, je quantizais pas. Sinon ça a un côté trop... Bien qu'il y avait des possibilités de quantize

FR Iterative (*fonction qui permet de remettre en place par étapes et qui repose sur l'analyse par le logiciel de la façon de jouer de l'interprète*)

Théo Voilà humain, je me rappelle plus du terme. Mais si je pouvais m'en passer je faisais des percussions en live par exemple. Et donc ça je mettais ça en boucle, par séquence, ça me permettait d'avoir un peu de recul, de le faire tourner dans la pièce et de faire autre chose à la limite en restant créatif. »

Résumons les propos de Kimchen et de Théo en disant qu'ils sont plus volontiers électriques qu'électroniques.

d) Le DJ (qui ne voulait pas l'être)

Dans les opérations de traductions successives que je viens d'examiner on a vu comment des "bases de travail" passaient de différentes façons de la chambre à la sphère publique. Avec les exemples de *Kimchen* et *Satlake*, on a également eu un aperçu de la façon dont des collectifs négocient ces transmutations et le type de canaux que, selon leurs inclinaisons, les formations empruntaient. Même type de logique pour Théo qui confie à des musiciens le soin d'exécuter ce qu'il a élaboré auparavant en solitaire. Mais qu'en est-il des technoïdes qui réalisent leur matériau uniquement avec des machines ou des rappeurs qui utilisent les supports pour les accompagner. Ont-ils également besoin de passer par des opérations de traduction ? Comment transférer leur matériau, conçu et réalisé avec des moyens informatiques sur disque ? Comment convertir ce matériau en performance scénique ?

- Examinons d'abord la méthode de Prince 2, DJ d'électro, lors de son premier disque. Tout comme les groupes électro-rock du panel, il a fallu que Prince 2 transfère ses compositions de son réseau "perso" vers un autre réseau technologique pour pouvoir diffuser sa musique

« **FR** Parlons un peu de l'album auparavant. Donc, tu as donné des minidisks à cet ami qui a monté un label ?

Prince 2 Oui il l'a monté (*le label*) avec cet album. On a refait une sorte de mixage. On a pris toutes les sorties séparées du S 2000 (*l'échantillonneur de marque Akai de Prince 2*), il y en avait 8, on les a

passées dans un direct-to-disk (*magnétophone numérique multipiste équipé d'un disque dur*). Lui, il avait acheté un VS 16-80 Roland donc on les a toutes passées dans le VS et là on a commencé à tripper, mettre des réverbs

FR Vous aviez une console ?

Prince 2 Ben, c'était le VS qui faisait console aussi avec départs d'effets, quelques effets à l'intérieur

FR Des compressions aussi ?

Prince 2 Des compressions aussi mais à l'époque je connaissais rien en compression. Donc on a fait un pseudo mixage. Le truc est sorti, il a eu un succès d'estime. Il a été fait en CD, pressé à 1000 exemplaires »

Que voyons nous ? Que le "transvasage" de la chambre au marché s'effectue non seulement grâce à une machine (le VS de chez Roland) mais grâce au soutien technique et financier d'un ami, qui crée pour l'occasion un label. Pour parler à la façon d'Howard Becker, on voit que même lorsqu'un artiste est apparemment "seul" avec ses machines, il doit néanmoins s'insérer dans une chaîne de coopération pour faire valoir ce qu'il produit¹⁷⁹. Simplement, la négociation avec d'autres s'amorce un peu plus tard que dans les exemples précédents.



Figures 37 et 37 bis

Le VS 16 80 de la marque Roland et le S 2000 de Akai

À présent, passons à la traduction scénique du même répertoire et qui est proprement stupéfiante.

« **FR** Tu as produit ces musiques-là en live ?

Prince 2 Oui

FR De fait tu es devenu DJ de fait ?

Prince 2 Pas vraiment non (...) Disons que le problème avec l'électronique, puisque du coup j'me suis tapé pas mal de concerts électroniques, à chaque fois, je me faisais chier puissance 1000 quoi ! (...) Ah oui je trouvais ça nul. C'qu'on voyait c'était juste un mec derrière sa machine quoi, donc y'a rien alors qu'un groupe qui joue, un guitariste qui joue, tu te dis "ah il va se passer quelque chose", il se passe des trucs quoi. Mais un mec qui fait "play" c'est rien. C'est dommage. Donc moi en parallèle à ça, comme j'étais en fac ciné, j'ai fait venir la vidéo, je faisais mes

¹⁷⁹ Becker 1982 et 1999

propres petits films d'animation que je diffusais derrière, donc ça c'est plus une sorte de spectacle quoi. Les gens s'ils en avaient marre de me voir, ils mataient la vidéo ! Je faisais ça avec un pote, c'était tout bête, on prenait des Playmobil(s), des Léo(s), des synopsis de films dans le dictionnaire du cinéma et on refaisait des trucs en Léo quoi, tout bêtement. On utilisait un caméscope et voilà on faisait ça à l'arrache quoi.

FR Et pour le montage vous passiez d'un caméscope à l'autre ?

Prince 2 Oui c'est ça, on prenait deux caméscopes et on faisait des montages à l'arrache, c'est vraiment très simple, tu verras sur le site (...). Voilà du coup j'étais un peu plus confiant et j'ai fait quelques concerts, pas énormément parce que c'était uniquement du spontané, j'avais pas de tourneur à l'époque, on me connaissait pas. »

Prince 2 a donc imaginé un dispositif (assez dadaïste) consistant à compenser le "défaut de spectacle"... Et en accord avec l'éthique techno, le DJ a préféré projeter des images plutôt que de braquer les projecteurs sur lui. Mobilisant, là encore, un ami et du matériel vidéo domestique, Prince 2 a tenu à faire de son set d'électro, une *performance*, à métamorphoser ce qu'il avait conçu dans la chambre en un événement public. Et à l'instar de la plupart des musicien-n-e-s de ce panel, il n'a pas adopté les mêmes procédures pour convertir ses "bases de travail" lorsqu'il s'agissait de faire un disque ou un spectacle.

e) Les deux rappers les plus jeunes¹⁸⁰

On ne saurait considérer exactement de la même manière que précédemment les différentes étapes qui aboutissent à la constitution et à l'exportation du répertoire de ces deux rappers. Car, ne disposant que de très peu de ressources matérielles et de soutiens, leur parcours consiste au moins autant à trouver des partenaires –humains ou techniques– pour leur fournir des accompagnements qu'à façonner leurs "bases de travail". Muni-e-s de leurs textes, Sirène et Moktar doivent convaincre des DJ(s) de leur fournir des instrus¹⁸¹. Laissons Moktar nous rappeler comment, à ses débuts, il a appris à "poser" *sur des supports musicaux que, la plupart du temps, il ne connaissait que fugitivement*

« **Moktar** (...) Et je l'vous dis, j'ai pas eu plus de deux instrus de l'âge de 13 ans jusqu'après quinze ans. J'ai pas eu plus de deux instrus. Et je devais à chaque fois reposer sur les mêmes ou alors je faisais mes textes sans avoir de musique... Je me débrouillais sans musique. J'écoutais d'la musique parfois comme euh... Yannick "cette soirée là" (*il chante*) ou le deuxième son qu'il avait

¹⁸⁰ L'autre raper du panel, Louis, a commencé aux alentours de 2001 à s'équiper en informatique musicale. Il a également participé à des formations de rock produisant leur propre musique.

¹⁸¹ Comme la partie sur l'apprentissage des rappers nous l'avait déjà montré, on mesure à quel point l'utilisation de musiques existantes comme accompagnatrices résulte d'un certain dénouement économique.

fait et j'écoutais les fins de musique, des fois il restait un bout d'instrumental, il restait par exemple 15 secondes (...) 15-20 secondes pas plus et j'essayais de poser par-dessus et je kiffais trop. Et c'est là que j'ai appris à poser sur l'instru, dans les rythmes, dans les mesures, pas dépasser...

F.R Donc ça c'était quoi, en écoutant la radio ou ?

Moktar En l'écoutant euh...des cassettes, la radio, la télécho, dehors sur une voiture, par exemple quand on allait à la base de loisirs de Saint Quentin, y'avait un poste, on voyait y'avait pas mal de gens qui étaient regroupés là, qui étaient en train de poser dessus, on venait, on posait nous aussi et ça faisait rire tout le monde, on était des minos donc on en avait rien à faire et voilà c'était ça, mais sinon à proprement dit, on avait jamais notre propre matos. Même moi chez moi, je me voyais mal investir dans un poste, dans un poste pour enregistrer des sons, je me voyais mal, je me voyais mal acheter des CD(s) ou des cassettes avec des instrus parce qu'il faut savoir qu'à l'époque quand on achetait un CD, y'avait 15 chansons mais y'avait un seul instru à la fin, donc euh, c'était à l'époque des francs, ça coûtait p't'être 120,130 francs, donc c'était assez cher quand même, et donc voilà quoi, on s'débrouillait avec les moyens du bord»

Lorsque après une pause consacrée à ses études et à la boxe, Moktar reprend le rap, il se retrouve dans la même situation, ne disposant que de très peu d'instrus, sans matériel de diffusion, ni local de répétition. Comment faire pour préparer une chanson que l'on peut présenter, avec une autre rappeuse, lors d'une scène ouverte à Trappes ? Louer une salle.

« **Moktar** Donc la première chose qu'on a fait ensemble c'était la scène. Mais avant de la faire, fallait répéter parce que j'suis très carré, avec moi on fait pas les choses à moitié. Moi avec moi on fait pas les choses à moitié, à 90%, c'est à 100%. Donc je lui ai dit : "écoute, on va réserver une salle où on va répéter". Donc j'ai payé pour réserver au Cobalt, à Maurepas, (...) Ce qu'on a fait en fait c'est qu'on a répété pendant deux heures et demie avec mon p'tit frère, avec A., avec S. tout ça. La fête de Trappes, chacun a vu que c'était une tuerie »

Mais avant ce dernier calage avant le concert, Moktar et sa partenaire avaient déjà travaillé

« **FR** Chacun est venu avec ses textes ou comment c'était ?

Moktar (...) On s'était vu à la Défense, j'avais ramené un genre de petit MP3, un genre de baffle sur laquelle on branche un lecteur MP3 et puis on peut écouter l'son, elle chantait par-dessus et je chantais par-dessus et on voyait que c'était une tuerie (...) On s'est mis derrière l'Arche de la Défense, là où y'a pas beaucoup de monde et on s'est mis à chanter »

On l'a compris, le duo a été travailler son "son" à l'Arche de la Défense « là où y'a pas beaucoup de monde »... Un peu plus tard, Moktar a fini par rencontrer un DJ, déjà aperçu à la boxe. Celui-ci lui a proposé de l'enregistrer gratuitement chez lui.

« **Moktar** Mon pote A., avec qui je fais de la boxe, il m'a présenté H-Tech. H-Tech en fait s'était quelqu'un qui faisait déjà de la boxe, qui était venu une fois à la salle de boxe, donc comme quoi le monde est vraiment petit parce qu'il me connaissait apparemment, moi je l'avais déjà vu à la boxe, et donc H-tech il est venu il m'a dit "ouais", 'fin on l'a appelé on a dit "ouais y'a moyen d'enregistrer ?". Il m'a dit "bien sûr". Je me suis posé, J'lui ai dit "c'est combien tes tarifs ?", il m'a dit "quels tarifs ?", "Ben j'sais pas, ton prix, on m'a dit que, j'ai demandé aux gens, ils m'ont des prix na na nin, dis-moi c'est quoi ton prix na na nin et après on verra si on négocie". Il m'a dit "mon prix c'est que c'est gratuit, tu devras juste payer ton billet de train pour venir"

F R C'est où alors ?

Moktar À Guyancourt,

F R Et Donc c'est un home studio, c'est ça ?

Moktar C'est un home-studio avec du matos, j'dirais pas qui est bas de gamme, euh...le plus bas de gamme du haut de gamme, on va dire. À l'époque c'était ça. Aujourd'hui c'est vrai que c'est tombé un peu dans le bas de gamme mais c'est du matos normal mais par contre, lui il s'en sert super bien »

Afin que Moktar puisse travailler à la maison, ce même DJ lui copie des instrus,

« **Moktar** J'sais pas, H-Tech, il a un ordinateur, y'a deux mille instrus d'dans. Chaque fois que j'allais chez H-Tech pour faire un son, je lui ramenaient deux trois CD(s) : "vas-y mets-moi des instrus s't'plaît", et il m'blindait, il m'blindait, il m'blindait, il me téléchargeait ça et il me gravait tout ça plutôt tac, tac, tac et "vas-y tiens", et moi j'allais à la maison je sélectionnais "ouais celui-là il est bien, celui-là il est bien" et je posais dessus, j'étais toujours un p'tit peu dépendant parce que j'avais pas l'choix, (...) »

Au moment où je rencontre Moktar (juin 2006), il dispose depuis peu d'un peu de matériel

« **FR** Vous avez Internet à la maison ?

Moktar Maintenant ça a changé depuis, depuis ça c'était y'a à peu près 7-8 mois. Maintenant depuis 3-4 mois, j'ai investi j'ai acheté une unité centrale, j'ai pas encore Internet, j'ai acheté une unité centrale à Montgallet (*quartier des vendeurs d'informatique situé dans le 12e arrondissement de Paris*) avec H-Tech parce que H-Tech il s'y connaît super bien en informatique, il va même monter une société en informatique maintenance, donc on est partis là-bas, unité centrale et j'l'ai ramené chez nous, on l'a monté chez nous

tout ça avec un écran, une souris tout ça, là je vais bientôt acheter une carte son et du matériel vraiment super. Au départ, j'avais ce projet-là depuis longtemps, mais je l'ai pas fait pour des raisons économiques, j'ai pas tellement les moyens, donc là on va vraiment le faire pour faire, nos propres maquettes à la maison, donc comme j'ai acheté tout ça, H-tech il m'a mis tous ses instrumentaux dans mon ordinateur. Ça fait que dans mon ordinateur j'ai à peu près 1000 instrus. J'ai 1000 instrus donc là j'suis plus indépendant. C'est "ouais celui-là il me plaît" »... »

On le voit, on est loin de la (relative) linéarité des parcours observés précédemment. Ici, pas ou peu de répétitions régulières, pas plus de local de répétition fixe, peu de possibilités de travailler à la maison, un accès très limité à des sources sonores, des collaborations peu stabilisées. Conséquemment, les opportunités d'enregistrer comme de se produire en concert sont rares. Tout au plus, peut-on espérer interpréter quelques "sons" dans un tremplin ou une scène ouverte et travailler de façon continue avec un DJ attitré. Le récit qui suit permet, tout du moins je l'espère, de prendre la mesure, de cet effet de fait propre au rap.

Carnet ethnographique : le troisième sous-sol ¹⁸²

☛ Mercredi 29 novembre 2006, 21 h 30. J'attends Sirène devant la mairie de Saint-Ouen. En effet, à la suite de l'entretien que j'ai réalisé avec elle en juillet, au café musical La Pêche, à Montreuil, je lui ai téléphoné pour savoir s'il était possible de filmer une séance de travail avec son DJ. Après que ce dernier lui ait donné son accord, nous avons convenu de nous retrouver à Saint-Ouen, à l'autre bout de la Seine-Saint-Denis, car c'est là qu'elle "répète". Je suis accompagné d'Eva Schwabe qui filmera la séance. Peu après notre arrivée, Sirène appelle pour dire que la voiture de l'ami qui l'accompagne est tombée en panne à proximité de la Porte de Montreuil. Nous décidons alors d'aller les chercher et leur promettons de les ramener à Montreuil après la séance. Nous les retrouvons finalement dans un café de la Porte de Montreuil ; ils sont un peu embarrassés et fatigués par leur mésaventure. Je les conduis à ma voiture et nous prenons le périphérique. La personne qui accompagne Sirène, lui aussi rappeur, m'interroge sur ce que je fais. Je lui parle de l'enquête que je suis en train de réaliser en Ile de France et de mes hypothèses. Je les interroge à mon tour pour savoir où nous allons, qui sera présent, depuis quand ils se rendent dans cet endroit mais les réponses sont assez évasives. Sirène parle d'une sorte de squatt où se déroulent des battles, tout en précisant qu'il ne s'agit ni d'un lieu public ni d'un appartement privé et pas vraiment non plus de véritables battles. Elle m'apprend qu'elle se rend à Saint-Ouen deux fois par semaine, le mercredi et le samedi. Son accompagnateur me dit que, à son avis, le DJ a obtenu le lieu où nous allons par l'intermédiaire de la mairie. Nous arrivons à Saint-Ouen vers 23 h ; Sirène et son ami nous guident jusqu'à une station service (fermée la nuit) où ils me disent de garer la voiture. L'endroit est désert et pour tout dire un peu sinistre. Puis, nous nous dirigeons vers un grand ensemble situé à quelques dizaines de mètres de là, en retrait de l'avenue. Arrivé à la hauteur d'une sorte de sas en métal situé au milieu de la cour d'un des immeubles, ils ouvrent une porte et nous empruntons un escalier qui, m'apprend t-on, donne accès à un parking souterrain. Arrivé au palier du troisième sous-sol, Sirène frappe à une porte métallique, qui est fermée à clef. Pas de réponse... Elle finit par utiliser son téléphone portable et quelques minutes plus tard, un jeune homme vient nous ouvrir. Nous arrivons dans un vaste parking vide pouvant probablement contenir une cinquantaine de voitures, peut-être plus. Après avoir longé un mur situé à droite, nous arrivons à l'entrée d'une pièce attenante, sans porte, et nous y pénétrons. La pièce est vaste, toute en longueur, avec quelques affiches (Bob Marley notamment) et des tapis accrochés sur les murs en béton. Là, juste après l'entrée, deux rappeurs chantent sur un instru. Je me fais la réflexion que ça sonne assez "acid jazz".

¹⁸² Ce texte été rédigé à partir des notes que j'ai prises en situation et après le visionnage de la captation vidéo effectuée par Eva Schwabe.



Figure 38 Un aperçu du “troisième sous-sol”. Les enceintes sont situées derrière le DJ et les autres rappers sur sa gauche.

☛ La pièce est partagée en deux parties. D’un côté, une zone où sont disposés de vieux canapés, un grand tapis au sol et au fond des enceintes, qui ne semblent pas fonctionner. Deux jeunes garçons sont assis sur un des sofas, ils écrivent tout en conversant de temps en temps. Ils nous font un signe de tête amical et notre groupe va les saluer. Sirène leur fait la bise, moi et Eva leur serrons la main. Notre accompagnateur et les deux rappers se livrent à un petit ballet de mains pour se dire bonjour. J’ai déjà observé cette façon de faire à La Cuisine (local de répétition au Blanc Mesnil) lorsque j’ai interviewé Georges. Comme là-bas, personne ne semble se formaliser que je m’y prenne autrement. C’est de l’autre côté de la pièce que les rappers vont se produire tout au long de la soirée.

☛ De l’autre côté justement, j’aperçois le DJ et ses machines qui sont installées perpendiculairement au mur extérieur. À sa gauche, quatre ou cinq personnes sont assises, quelques autres sont debout. Au fil de la soirée, les “spectateurs” (seul un ne rappera pas) arrivent et s’en vont. Quelles que soient les arrivées et les départs, la musique n’est jamais interrompue. Adossées au mur qui se trouve derrière le DJ, des enceintes diffusent les séquences musicales. Le niveau est élevé sans toutefois qu’il me semble excessif. Nous disons bonjour à chaque spectateur, les gens sont tous très cordiaux et ne semblent pas étonnés de notre présence. L’atmosphère est détendue et conviviale. Nous saluons enfin le DJ qui n’arrête pas le flux musical ; il est chaleureux. Lorsque je lui demande si je dois obtenir de gens présents l’autorisation de les filmer, il m’explique qu’ici c’est chez lui et qu’il n’y a par conséquent pas de problème... À l’exception, d’un rappeur qui arrivera au milieu de la nuit (peu avant notre départ), tous les membres du troisième sous-sol sont noir-e-s, d’ailleurs l’un des rappers scande dans un de ses textes : « je suis négro ». Sirène et Eva sont les seules femmes. Eva sort sa caméra et commence à filmer. Je m’assois à côté du DJ, sort mon petit carnet, mon stylo et ouvre mes oreilles. Nous allons rester environ trois heures, trois heures durant lesquels l’ordinateur ne cesse de jouer des séquences mémorisées dans le PC.

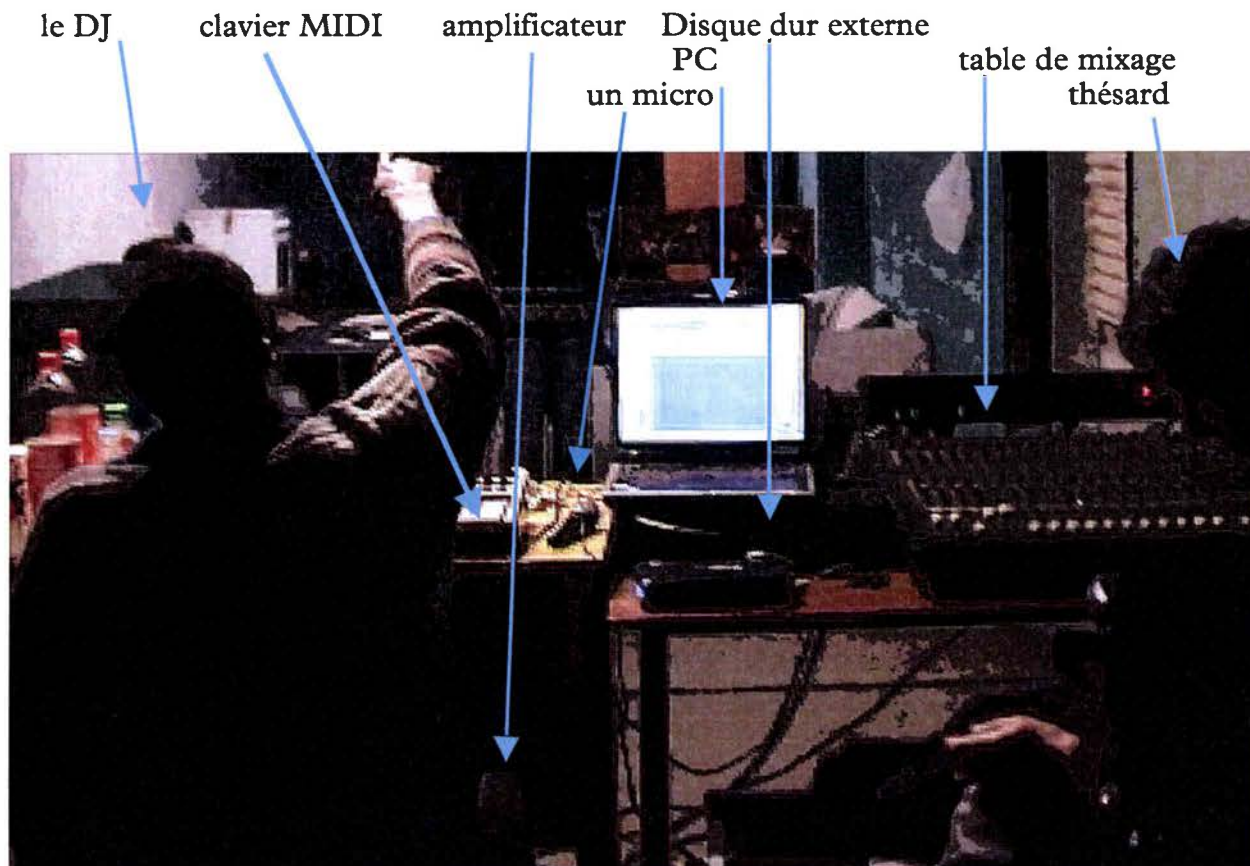


Figure 39 Le matériel du DJ

☛ Pendant la première partie de la soirée, les séquences musicales (i.e les instrus) viennent du logiciel Reason (dont Louis le rappeur m'a également parlé). Les sons proviennent de plugs-in, et autant que je puisse en juger, également du clavier MIDI qui est installé devant le DJ. Il me semble aussi entendre des samples dans les mixages. Pendant que ses instrus tournent en boucle, le DJ mute (éteint) certaines pistes puis les rallume et, de ce fait, les combinaisons entre les différentes pistes d'une même séquence ne sont jamais exactement identiques. Il n'utilise la console que parcimonieusement, pour corriger le niveau général d'écoute ou le rapport musique-voix. Le flux musical (aux ambiances très variées) ne s'arrête qu'au moment où le DJ décide qu'il est temps de changer de morceau. Alors, sans jamais crier gare, et y compris lorsqu'un rappeur est en train de chanter, il interrompt l'instru qui tourne en boucle, en cherche un autre dans une liste et relance un nouveau. Personne ne semble se formaliser de cette procédure. Régulièrement, le DJ s'anime et exécute de vifs mouvements corporels (cf. figure ci-dessus). Cependant, à aucun moment de la soirée, il ne félicitera (ou ne blamera) un rappeur (euse) en paroles : il parle avec son corps et sa musique parle pour lui.



Figure 40 Le logiciel Reason dont l'ergonomie reproduit des outils de manipulation ou de traitement du son. Comme Live (utilisé par les technoïdes du panel), ce logiciel a comme caractéristique d'être composé d'éléments modulables que l'on relie par des câbles virtuels.

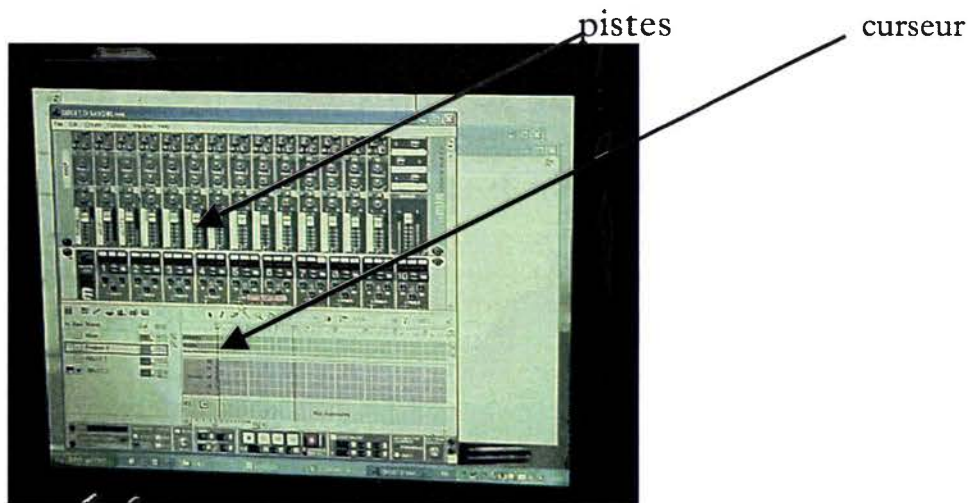


Figure 41 Détail du logiciel Reason

La flèche du bas désigne le curseur qui indique où en est la lecture dans une séquence. Au-dessus du graphique où sont représentés les évènements de la séquence, on aperçoit les différentes pistes dans lesquelles sont réparties les sons. Ce sont ces pistes que le DJ mute ou ouvre en alternance. (Encore un diagramme !)

☛ On retrouve dans l'auditoire ce mélange d'investissement (plusieurs personnes écoutent la musique les yeux fermés, d'autres marquent le rythme avec leur corps) et de discrétion que je viens d'évoquer à propos du DJ. Si lorsqu'un rappeur regagne sa place après avoir chanté, on l'encourage par un petit geste amical (une légère pression sur le bras ou une petite accolade, ou encore un sourire) personne n'applaudit et à part le DJ, il n'y a pas non plus de manifestations *trop explicites* d'enthousiasme. Sans aucun doute, cette atmosphère à la fois détendue et studieuse met les rappeurs à l'aise. Durant cette "première période", les rappeurs testent leurs textes (qu'ils connaissent manifestement par cœur) sur des instrus qui se succèdent. On pose toujours par groupe de deux, l'un-e faisant le lead (le soliste) et l'autre les backgrounds (les chœurs). On devine des complicités déjà rodées mais je comprends aussi que certains duos sont improvisés. Dans ce cas, celui qui fait les "backs", écoute attentivement le soliste, repère les refrains ou les leit motiv du lead et le double à certains moments. La relève s'effectue "tout naturellement" ; soit un rappeur retourne s'asseoir et cède son micro à un-e autre, soit quelqu'un vient demander le micro et l'obtient sans discussion... Il est rare que deux des rappeurs arrêtent en, même temps. Au fur et à mesure que les personnes se relayent au micro, je comprends que l'on cède sa place lorsque l'on a épuisé son stock de textes ou encore quand quelqu'un-e s'approche de la "zone de performance", signifiant par là qu'il est prêt-e à se lancer. Certain-e-s rappeurs (Sirène incluse) se préparent en allant passer leur flot devant les enceintes, le dos tourné à l'assistance, dans une semi-obscurité. L'ami de Sirène passe une partie de la soirée ainsi, puis demande le micro et se "jette à l'eau". Ce sera sa seule tentative (à mon sens très réussie) de la soirée. Je suis impressionné par la capacité d'adaptation des rappeurs qui se succèdent au micro. Non seulement, ils arrivent tous (Sirène incluse) à placer leur flot sur des instrus qu'ils découvrent (visiblement) en même temps que nous mais, en plus, ils démarrent pratiquement à n'importe quel endroit du flux, souvent au beau milieu d'une mesure. J'ai beau surveiller attentivement si quelqu'un compte les temps ou cherche à repérer la métrique de l'instru mais ne décèle rien de tel. Cette aisance à rentrer *d'emblée* dans le flux musical me rappelle fortement les jam sessions de jazz où les (bons) solistes sont capables de démarrer leurs improvisations à n'importe quel moment d'une grille. En écrivant ce texte, je réalise soudain que l'exercice auquel j'ai assisté est du même ordre que celui consistant à poser sur des instrus (ou des morceaux avec des paroles) qui n'ont pas été conçus pour vous. Je me rappelle aussi Moktar me narrant comment il a appris à poser ses mots sur de très courtes séquences instrumentales à la fin des morceaux diffusés dans les auto-radios des voitures. De fait, les contraintes des débuts ont été métamorphosées par les rappeurs en un art, en une *performance*, au sens d'une épreuve.



Figure 42 Une liste de morceaux dans le lecteur audio



figure 43 Le DJ fait un signe au moment où Sirène doit commencer

☞ Au bout d'environ deux heures, un changement se produit. Sans l'annoncer au préalable, le DJ commence à passer des morceaux complets avec des structures (introduction, final, couplets, refrains, modulations etc.) et non plus seulement des séquences de 8 mesures à quatre temps. De plus, les musiques ne sont plus diffusées via Reason mais par l'intermédiaire d'un lecteur audio (une version de Windows Media Player ?). Très vite, il paraît évident que certains chanteurs connaissent certains des morceaux que passe le DJ. Même si les choses sont encore "non formelles", cela ressemble plus à une sorte de répétition collective où chacun passe les "sons" qu'il a travaillé avec le DJ. D'ailleurs, pour la première fois de la soirée (il doit être aux environs de deux heures du matin) le DJ demande à Sirène (qui a déjà posé un peu) de venir chanter sur une song. Elle se lance, visiblement émue. Après un premier morceau, elle trébuché sur le début du suivant, elle ne semble pas comprendre où elle doit commencer. Et là aussi pour la première fois, le DJ reprend par deux fois au début, en lui indiquant dans l'intro, de la main, l'endroit où débute le chant. Je dois dire que ne comprend pas non plus très bien où le chant débute et il me semble que le DJ hésite également. Il fait lui aussi des "faux départs". À la troisième tentative, Sirène se lance, avec beaucoup d'assurance et d'intensité. Ils ne reprendront pas l'introduction. *Je suppose qu'ils n'ont jamais répété ce morceau auparavant.* De la même façon que durant la première période, les "spectateurs" discutent un peu entre eux ou écoutent attentivement, mais sans que personne ne commente *pour tous les autres* ce qui se passe devant la table du DJ. Parfois, Sirène me fait part à l'oreille de son admiration pour la *diction* de tel ou tel rappeur. On continue également à aller et venir, à échanger des joints ou des jus de fruits. Au fur et à mesure que le temps s'écoule, certaines personnes arrivent dans le sous-sol, d'autres s'en vont. À chaque fois, on salue tout le monde. Juste au moment où nous décidons de partir, un jeune garçon débarque, il est trois heures du matin. Quelqu'un lui fait remarquer qu'il est rare qu'il vienne si tard, il dit : « je sors juste du boulot » attrape le micro et se lance. Je le trouve, comme d'ailleurs la plupart des autres, époustouflant. Nous saluons tout le monde, je remercie tout particulièrement le DJ.

☞ Nous reprenons l'escalier en sens inverse. Pendant le trajet de retour dans la voiture, l'ami de Sirène m'explique que son style –il parle du contenu des paroles– est un peu plus engagé que ce que nous avons entendu ce soir, peut être un peu trop "arty" pour lui. Il explique que le rap est vraiment une façon positive de faire face aux difficultés de l'existence et qu'il a vocation à passer un message aux plus jeunes. En même temps, il fait part du respect qu'il éprouve pour ce groupe de rappeurs et pour le DJ du "troisième sous-sol". Si Sirène mentionne également sa préférence pour des textes plus "engagés", elle nous dit combien elle aime collaborer avec ce DJ. Nous la déposons à Paris, entre la Porte Mouzaïa et la Porte des Lilas. Je lui confirme que nous lui enverrons deux copies des images –une pour elle une pour le DJ– de la soirée. Elle nous demande avec insistance de supprimer les scènes où l'on aperçoit des joints (qui n'ont cessé de circuler toute la soirée), craignant que sa mère ne découvre le DVD dans ses affaires. Nous lui assurons que nous ferons le maximum (ce que nous avons d'ailleurs fait). Sortie de la voiture, elle dit à Eva, à propos de sa musique « c'est la seule chose que j'ai ». Puis nous ramenons son ami à Montreuil. Il doit être environ quatre heures et demi du matin. Je réalise soudain qu'elle ne dispose probablement pas chez elle des instrus du DJ du troisième sous-sol. Au petit matin, j'ai réalisé pourquoi Sirène ne répondait pas précisément aux questions que je lui posais dans la voiture. C'est parce que je cherchais à savoir si j'allais dans un studio ou un lieu public. Or, dans cet espace (dont ni les "acteurs culturels" de Saint-Ouen ni moi n'avions eu vent), toutes les catégories de cette étude s'enlacent, le domestique et la représentation publique, la composition et l'improvisation, la temporalité du studio et celle de la performance. Là, les usagers du troisième sous-sol se réunissent autour d'un DJ et d'un ordinateur gorgé de séquences musicales, *le son est véritablement leur lien social.*

4 L'informatique et Internet

a) Hardware, softs et Peer to Peer¹⁸³

Dans les paragraphes consacrés aux transformations successives du matériau sonore, nous avons vu comment la numérisation des données et Internet (son corollaire) renouvellent les formes de collaboration collective et notamment lorsqu'il s'agit de la circulation des données à l'intérieur des formations d'électro. La cartographie n°7 ci-dessus permet de prendre la mesure de ces techniques dans le panel. Elle comprend les appareils informatiques domestiques, l'accès à Internet, les logiciels de P2P (partage de données entre pairs) et les contenus téléchargés. Les sites Internet et la diffusion *on line* de la musique des formations seront traités dans le paragraphe suivant.

Premier constat général ; au moment où les données ont été recueillies (entre juin et décembre 2006) tous les membres du panel, sauf Sirène, possédaient un ordinateur. À l'exception de Prince 2 qui utilisait un Mac, il s'agissait à chaque fois d'un PC fonctionnant avec un système d'exploitation Windows.

Comme l'achat d'un instrument de musique nécessite souvent de se rendre à Pigalle (le quartier des vendeurs d'instruments à Paris), celui d'un PC se déroule presque inmanquablement dans le quartier Montgallet (Paris 12^e) où, autour de la grande surface informatique Surcouf, les magasins sont légions. Un ami plus expérimenté vous y accompagne et vous aide à acquérir –au meilleur prix– les différents éléments de votre configuration informatique : unité centrale, moniteur et imprimante, le cas échéant, disque dur externe et carte son. Le récit qui suit est quasiment paradigmatique

« **FR** (...) Je voulais te demander, le PC y v'nait d'où ?

Louis J'l'avais acheté

FR Tu l'avais acheté dans un ?

Louis Chez les chinois en pièces détachées

FR Donc vers Surcouf, par là, dans ce coin-là

Louis Ouais, derrière. Rue Mongallet et tout. Ouais j'avais un pote qui était dans l'informatique et qui

FR T'as emmené ?

Louis Ouais y m'a emmené, y m'a montré parce que moi j'n'y connaissais pas. Il m'a dit : "tu vas voir chez les chinois t'achètes tous les trucs en pièces détachées, chez un t'achètes un truc, chez l'autre un truc, c'est moins cher".

FR Bien sûr

Louis Et lui il l'a montée (*la configuration complète*) quoi

FR Et donc la carte son ?

¹⁸³ Sur le Peer to Peer : Gimello-Mesplomb in Paris et. al (2004) et aussi Frith & Marshall et. al (2004). Je noterai dorénavant Peer to Peer P2P.

Louis La carte son, je l'avais acheté, alors je vais te dire ça, à Pigalle, ah ... magasin... T'sais le truc d'informatique qui fait de la musique, des synthés, des cartes sons justement ... »

Le logiciel musical le plus utilisé par les membres du panel est Cubase. Puis, viennent s'ajouter Guitar Pro pour Dany et Victor, Live, utilisé par Prince 2 et Gérard et Reason pour Louis. Les autres logiciels qui sont mentionnés (par exemple Logic Audio par Arianne ou Sound Forge pour Patrick) ne sont que des auxiliaires ponctuels. Par ailleurs, en fonction de la coloration musicale, (électro, rock, rap) les usagers ont tendance à privilégier une plate-forme logicielle dont l'ergonomie "colle" avec le type d'entités et d'objets qu'ils manipulent ordinairement (i.e qui sont naturalisés). En matière de rock et de soul (Théo), on utilise préférentiellement des éditeurs graphiques (tablatures ou *key edit* de Cubase) et des fenêtres audio alors que du côté de la techno et du rap, l'accent est plutôt mis sur des modules de son (souvent inspirés de machines "réelles") que l'on peut *combiner* à sa guise. Plus les synthétiseurs et les samplers sont utilisés et plus on les retrouve figurés dans l'ergonomie des logiciels. De même, plus les guitares et la voix sont présentes et plus les tablatures, les notes de musiques, les accords et la représentation du son sous forme d'ondes sont représentés dans les interfaces. Autrement dit, *le type de représentation de la musique dans les logiciels renvoie dans une grande mesure à l'ergonomie des instruments de musique.*

Cependant, ces différences ne doivent pas non plus être absolutisées. D'abord, parce que les trois principaux logiciels ont en commun de recourir aux consoles de mixages, aux boîtes à rythme et aux diagrammes. Ensuite, car, selon leurs besoins, les usagers peuvent faire appel à plusieurs logiciels. On en a d'ailleurs eu un exemple avec *Highstation* qui utilise Cubase (pour transmettre et lire des fichiers audio) et Live (pour moduler en direct des samples et envoyer un click au batteur).

Autre grand constat, la grande majorité du panel dispose d'une connexion à l'Internet. Les exceptions sont Sirène, Moktar, Victor (qui venait de déménager et avait des soucis financiers au moment de l'enquête) et ADN. Si ce dernier m'explique vouloir ainsi "résister à l'air du temps", il possède néanmoins une adresse email et récupère régulièrement -par le biais de proches- des disques et/ou des logiciels via du P2P ¹⁸⁴.

Justement, l'utilisation d'un logiciel de P2P est généralisée. Et de ce point de vue, la plate-forme Emule est un peu au téléchargement ce que Nirvana était aux dé clics des débuts. Il n'est que de regarder la place qu'elle occupe sur la carte pour mesurer sa suprématie. Les autres plates-formes de P2P (toutes représentées en jaune), si elles sont

¹⁸⁴ Au passage, on notera que c'est un DJ qui scratche et utilise une Groove Box (sorte de boîte à rythme comprenant des modules de sons synthétiques) et un PC qui prend ses distances avec la "modernité".

nombreuses, n'occupent qu'une place marginale. Que télécharge t-on ? D'abord de la musique, sachant que l'ADSL permet de charger de grandes quantités de données et que le nombre de répertoires disponibles est considérable.

« **Patrick** Avant j'utilisais Emule

FR Tu téléchargeais plutôt des chansons ou des albums ?

Patrick Tout au début, là j'avais 16-17 ans là c'était des chansons et puis quand y'a eu l'ADSL, trois ans plus tard, alors là c'était album par album et maintenant c'est discographie par discographie. »

D'une façon générale, le recours au P2P est justifié par le coût prohibitif des disques

« **FR** Est ce que tu achètes encore des disques ?

Dany Plus maintenant pour des raisons financières, j'suis un peu à la ramasse au niveau argent donc j'les télécharge ou j'les copie (...) J'les copie sur un disque dur parce que chez mon frère y'a plus de place. Vu que j'ai 169 gigas au travail donc j'le fais là-bas (*Dany travaille dans un centre de documentation*). J'ai un lecteur DVD et une clé USB qui fait lecteur MP3 de 256 mégas. Je la recharge tous les jours de ce que j'ai envie d'écouter. Oui, je copie tout ce qui me tombe sous la main parce que j'écoute vraiment un peu de tous les genres »

Les abus de monopole, ceux des majors comme de Microsoft, sont régulièrement dénoncés

« **FR** Tu as quels systèmes d'exploitation sur tes trois PC ?

Patrick Windows XP et Serveur 2003

FR Est ce qu'ils sont achetés ?

Patrick (*Il fait non de la tête*) Oui, c'est beaucoup trop cher. C'est des voleurs. Quand on a le monopole de quelque chose, se permettre de mettre des prix pareils pour des gens qui vont avoir, un, deux, trois, quatre PC c'est pas possible quoi. »

Même type d'argumentation proche pour Victor

« **FR** Est ce que tu continues d'acheter des disques ?

Victor Oui oui oui j'continue d'ach'ter des disques

FR Quelle fréquence à peu près ?

Victor Très rarement parce que j'ai pas beaucoup de pognon. Ça coûte de plus en plus cher, on a beau dire c'qu'on veut, l'industrie du disque doit pas s'porter si mal que ça quand même »

Ce besoin de découvrir d'autres choses, de satisfaire sa curiosité, revient constamment dans les propos des usagers de P2P.

FR Est ce que tu as écouté des choses qui n'étaient pas dans ton univers ?

Victor Voilà par exemple.

FR Quoi ?

Victor Tout et n'importe quoi, j'ai été chercher des trucs en jazz, des trucs de Steve Coleman, un peu tout et n'importe quoi. J'ai été chercher des trucs en rock que j'écoute pas, beaucoup de trucs en métal sévère, par exemple, juste pour écouter. Et pour chercher des trucs à la mode qui venaient de sortir, oui j'écoute un peu de tout.

Patrick nous décrit ce que contiennent ces différents PC, leur usage et leurs utilisateurs

« **FR** alors comment ça se passe maintenant, tu as un ordinateur ?

Patrick Oui, en fait j'en ai trois. Je fais partie des gens qui aiment bien ça. Y'en a principalement un pour les jeux vidéo, qui doit être à l'ordre du jour, voilà. Y'en a un qui sert de serveur, pour déposer des fichiers films, vidéo, son. Le troisième c'est le mien mais en fait j'l'ai donné à ma mère et c'est elle qui en bénéficie. Ça lui sert, pareil, à écouter un peu de musique, à surfer sur le Web.

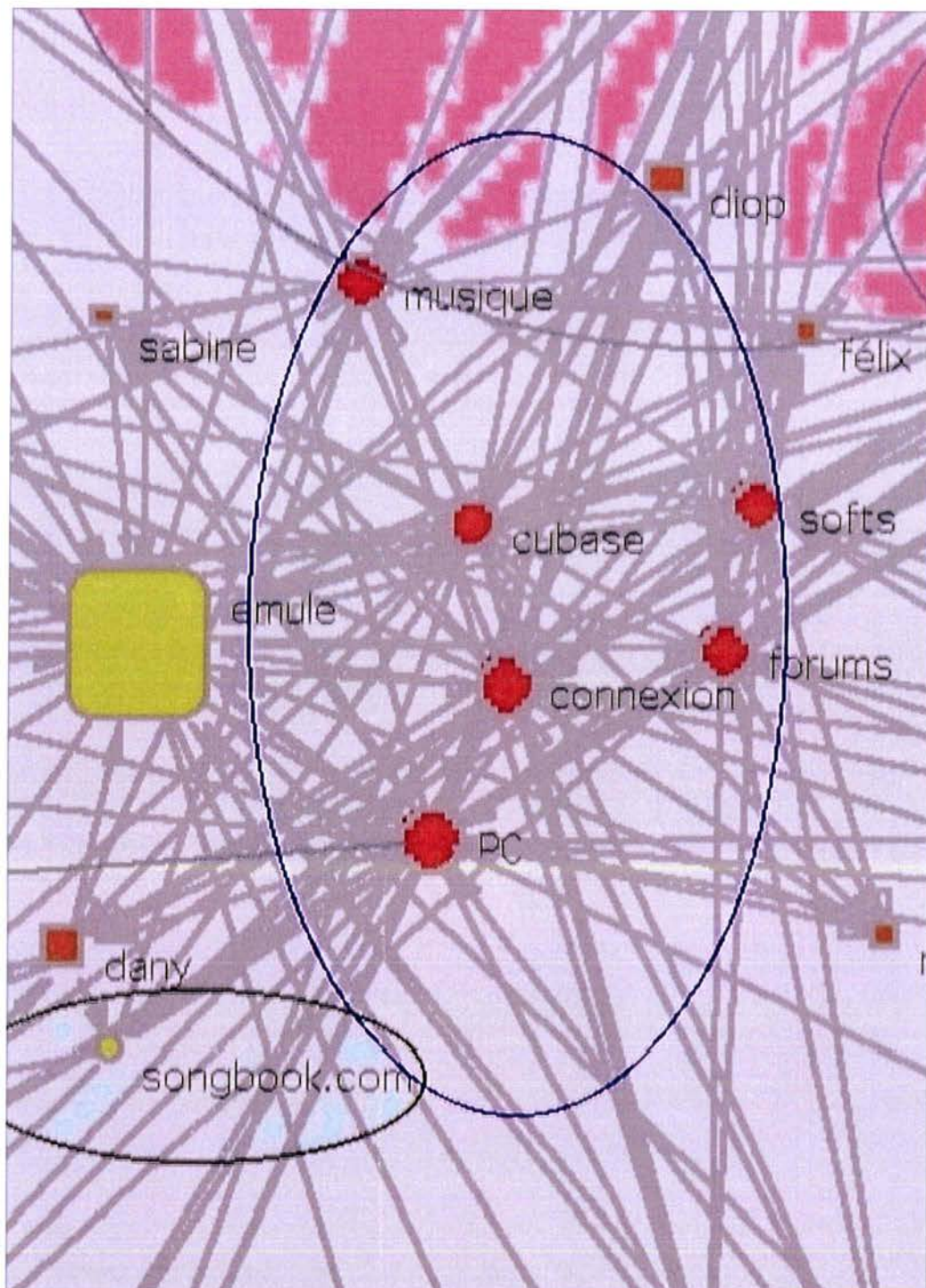
FR Donc le surf est avec le deuxième ?

Patrick Non le surf c'est aussi avec celui pour les jeux vidéo, parce qu'une fois qu'on peut faire des jeux vidéo on peut tout faire avec

FR Parce que tu fais beaucoup de jeux en ligne, c'est ça ?

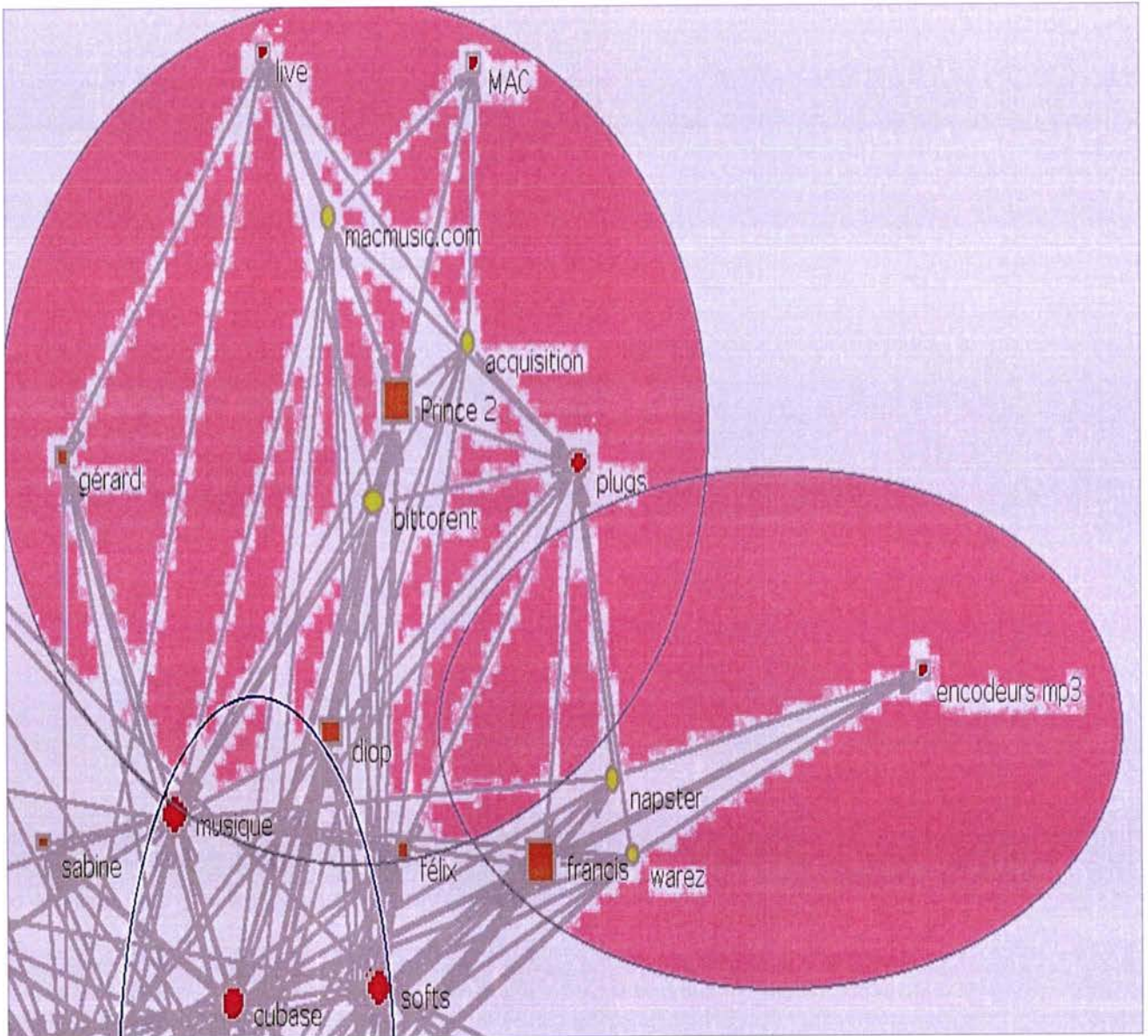
Patrick Ah oui ! J'suis un fan. »

La mention par Patrick des jeux en ligne nous signale que les membres du panel trouvent sur le Net des tas d'autres ressources que de la musique : des logiciels (et en premier lieu Cubase) mais aussi des systèmes d'exploitation, des outils de traitement de texte ou d'image (Photoshop) ou du son, des plug-ins, des instruments virtuels, des sons échantillonnés et du "papier musique" (tablatures, partitions, song-books). Bref, une grande partie (parfois tout) ce dont ils ont besoin pour faire fonctionner leur ordinateur personnel (*hardware*). En termes d'outils logiciels musicaux, le type de ressources que l'on recherche sur la toile varie sensiblement en fonction du style musical. Du côté techno, plug-ins, outils de traitement du son, samples et banques de son, du côté rock beaucoup de répertoires existants transcrits sur tablatures ou partitions. Les zooms de la cartographie n°7 (ci-dessous) permettent de vérifier ces différences entre les technoïdes (ou à tendance électro) et les rockers.



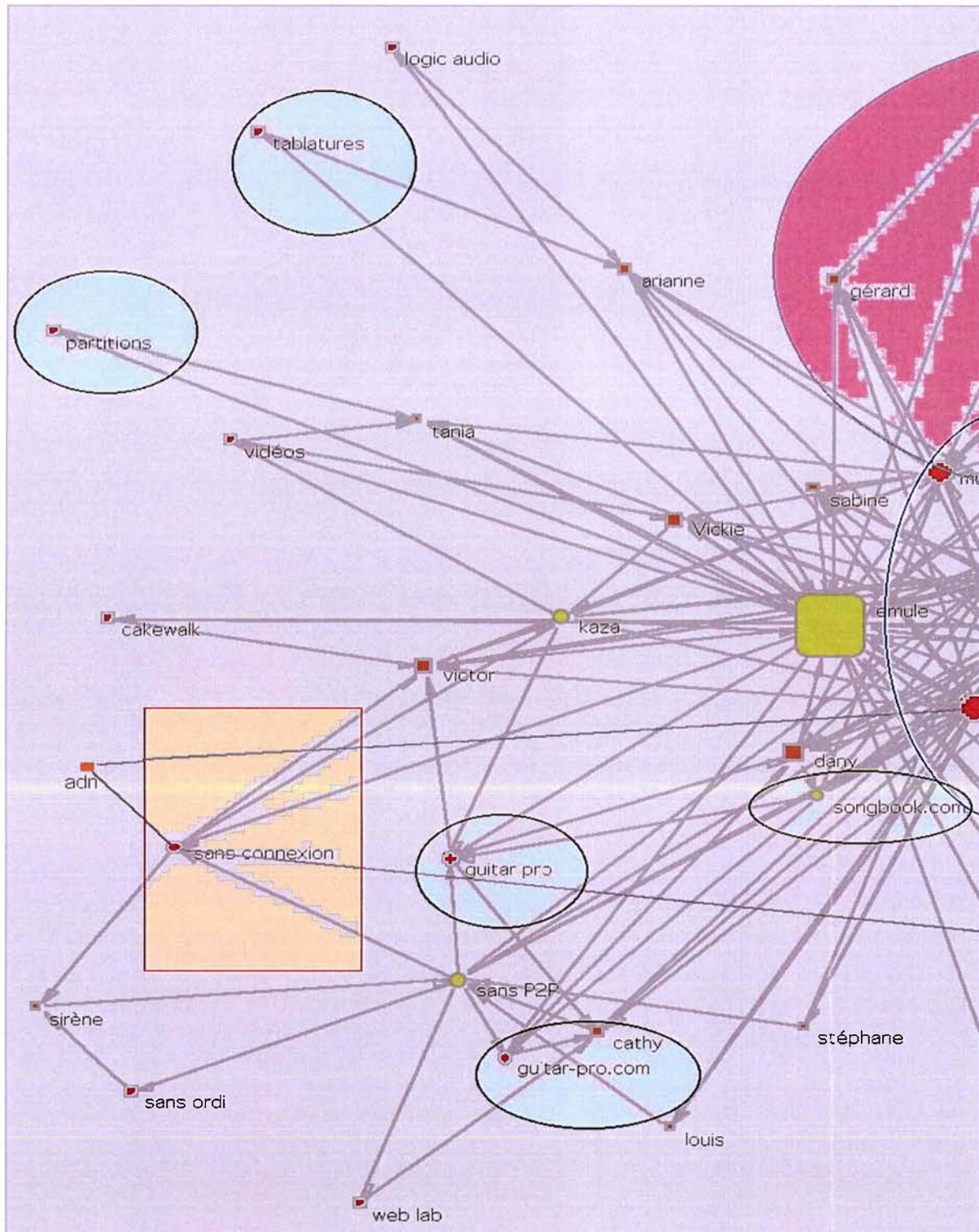
Premier détail de la cartographie n°7

En sus d'Emule, j'ai entouré de bleu foncé les autres entités les plus citées ; possession d'un PC, connexion à Internet, recours à des forums de discussion (pour résoudre des problèmes techniques ou rencontrer des gens), téléchargement de logiciels (*softs*) et de musique.



Deuxième détail de la cartographie n°7

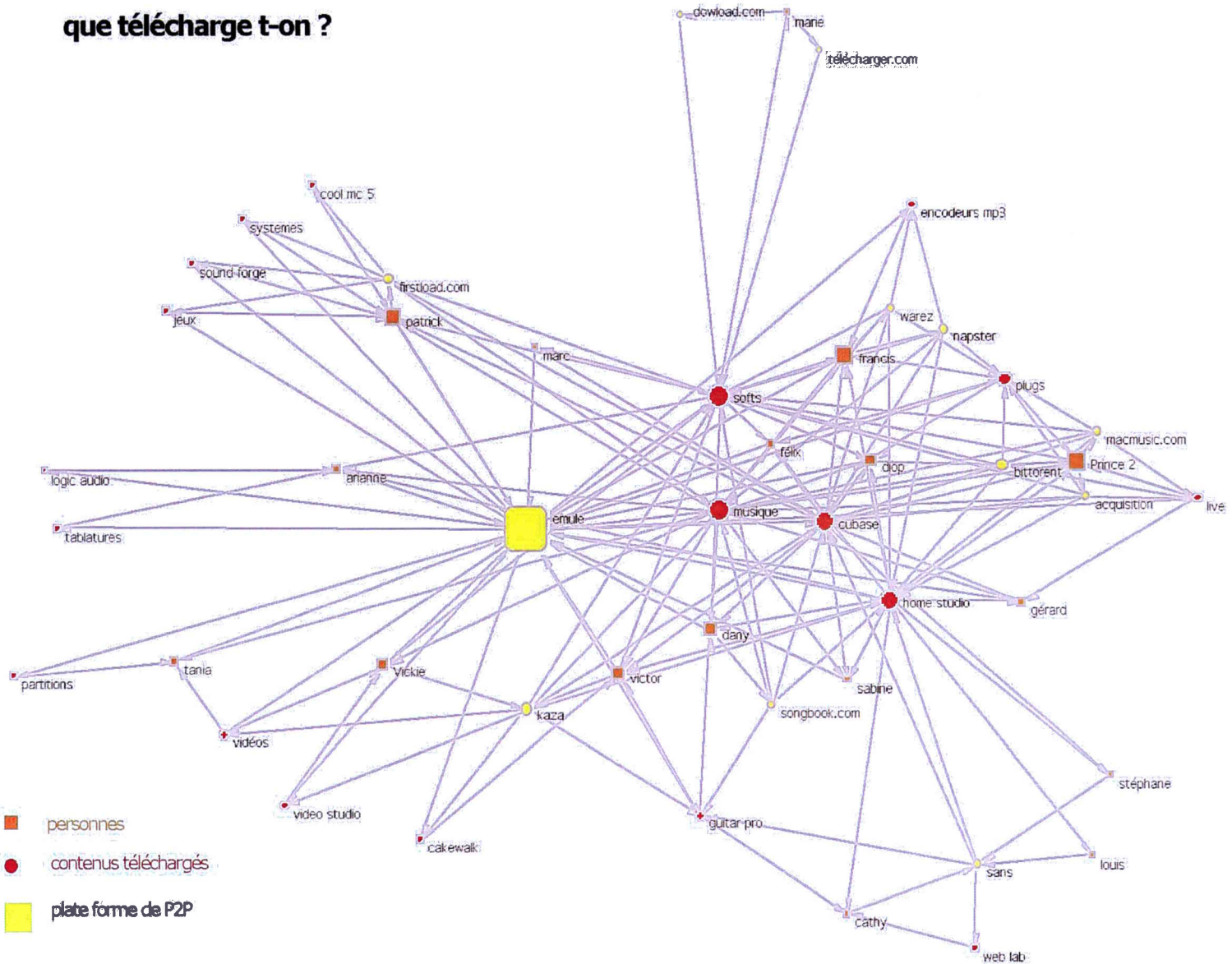
Du côté de l'électro (zones colorées en rose) et plus généralement de ceux dont la musique est réalisée avec des moyens informatiques, on télécharge des plug-ins et des encodeurs MP3 (Francis). À noter que certains de ces usagers recourent au logiciel Live.



Troisième détail de la cartographie n°7

Du côté du rock, les partitions, tablatures, transcriptions de chansons sont très présentes (zones entourées en noir et remplies de turquoise)

que télécharge t-on ?



Cartographie n° 8

Sur cette autre carte, on peut voir les ressources téléchargées en P2P (en rouge), les plates-formes logicielles de P2P (en jaune), les personnes en orange. Les homes-studios et les Cubase possédés par les membres du panel sont également en rouge. (Données de Vickie comptabilisées)

☞ Si l'on met en parallèle les récriminations sur le prix excessif des produits culturels (disques, logiciels, tablatures), la méfiance à l'endroit des monopoles et le désir de découvrir de nouvelles choses, force est de constater que les membres du panel justifient leur recours au P2P dans des termes qui pourraient être tenus par les responsables d'une médiathèque publique. Dans les deux cas, il s'agit de plaider l'accès du plus grand nombre à des biens culturels et de permettre à chacun d'exercer, sans à priori, sa curiosité. Dans cette acceptation, le discours sur la résistance aux monopoles privés et la nécessité de s'ouvrir à d'autres contenus pourrait aussi bien être tenu par un responsable public que par un "téléchargeur". D'autres points communs sont patents. On peut ainsi comparer la déambulation d'un internaute dans le monde des blogs musicaux avec l'habitué de la bibliothèque municipale qui laisse traîner son regard sur les livres ou les disques disposés sur les rayonnages. Ensuite, on peut aussi remarquer que si les contenus téléchargés, via Emule, sont gratuits, l'abonnement à un fournisseur d'accès et la possession d'un ordinateur équivalent, d'une certaine manière, à la taxe annuelle dont doit s'acquitter l'abonné d'une médiathèque municipale. Si l'on objecte qu'un équipement public a comme principale caractéristique de guider les usagers dans leurs choix, je répondrai que, sur la toile, les prescripteurs sont également bien là. Ainsi, en matière de musique, les animateurs des blogs musicaux, les sites dédiés à des styles ou à des artistes particuliers, les pairs qui font partager leurs passions via des plates-formes de P2P, jouent un rôle comparable à celui des animateurs d'une médiathèque publique de quartier ou d'un-e journaliste. Autre exemple patent, celui des forums de discussion où des passionnés vous incitent à écouter tel disque de jazz ou de techno. Toutes ces ressources sont bien des prescriptrices de "qualité artistique". La différence avec un équipement culturel "en dur" c'est que bien souvent les conseillers on line sont dissimulés derrière des pseudos ou, pour le dire autrement, que leur passion n'est pas leur métier, *ce sont des amateurs*. De fait, Emule est comme la porte par laquelle les membres du panel accèdent à une *médiathèque multi média*, médiathèque d'autant plus attractive que, outre sa dimension planétaire, on y trouve bien d'autres sortes de ressources que des disques¹⁸⁵. De plus, l'utilisateur d'Emule ne se contente pas forcément de dénicher les œufs pondus par les autres oiseaux, le coucou peut également mutualiser ses prises et participer à ce que Lévy (1994) appelle *l'intelligence collective*.

« **FR** C'est quoi ton opérateur ?

Patrick C'est Club Internet

FR Donc t'as pas utilisé l'espace de page perso disponible éventuel ?

¹⁸⁵ Si Diop a fait exception c'est probablement parce qu'il a appris, durant ses études d'ingénieur, à se référer aux descriptions et aux schémas des appareils. Sa culture l'incite à passer par les représentations que d'autres ingénieurs écrivent pour les usagers.

Patrick Si, mais ça a rien à voir, c'est pour mes études d'informatique donc euh..... C'est pas un site perso sur ma vie quoi, c'est un site sur la musique que j'avais commencé à faire et que j'ai complètement arrêté, j'ai pas eu le temps de le finir. À la base, je voulais faire une base de données musicales genre "on voudrait savoir quel artiste a fait quoi à quel moment", on tape ça dans une petite case et ça devait faire apparaître les CD(s) par exemple qui sont parus entre les années 90 et les années 2002...

FR Sur quel genre ?

Patrick Ça a été basé sur le genre rock métal

FR Rock et métal ?

Patrick Rock-métal ET métal

FR C'est quand même assez immense non ?

Patrick Oui ça devait être assez immense. En même temps, c'est pas de remplir les choses qui m'a fait peur c'est le côté technique, la base de données à gérer, parce qu'il faut faire des requêtes et c'est compliqué effectivement vu qu'j'ai eu des examens à passer j'ai pas eu le temps de m'y mettre.

FR Ca, ça existe encore en ligne ?

Patrick Logiquement c'est encore en ligne, logiquement. Parce que ça fait très longtemps que je suis pas allé voir (...)

FR Combien de temps tu as passé à travailler là-dessus ?

Patrick J'ai travaillé surtout sur le côté graphique à la base et deux trois choses techniques, mais quand même ça m'a pris, parce que j'en ai fait trois des sites... En fait, c'est la même structure mais c'est trois sites de couleur différente, de structures visuelles différentes. Oh, les trois j'ai dû mettre huit mois en dilettante.

FR Qu'est ce que tu as utilisé comme langage de développement ?

Patrick Alors j'ai utilisé Photoshop pour le côté visuel, j'ai utilisé Dreamweaver (*logiciel de développement permettant de convertir les pages en code lisible par les navigateurs*) pour la mise en page et j'ai édité, je sais plus comment ça s'appelle, un éditeur PHP "gestuel" (...) pour pouvoir faire des bases de données. C'est un langage qui permet justement d'interroger sur Internet une base de données. (...)

FR Et ces trois sites étaient consacrés à des styles différents ?

Patrick Non ces trois sites devaient aboutir exactement aux mêmes pages sauf que c'était pour des styles visuels différents. Quelqu'un qui aime plus le bleu, quelqu'un qui aime plus le jaune, quelqu'un qui aime plus le noir. »

La mutualisation d'une base de données consacrée aux styles musicaux qu'affectionne Patrick a été "soutenue" par une autre mutualisation, celle des forums d'informatique grâce auxquels Patrick s'est initié à la construction un site, à utiliser un logiciel de développement, à penser une arborescence etc.... Si Patrick avait été au bout de son projet, il aurait sans nul doute eu recours à d'autres sites encore pour agrémenter

ses articles de photos, d'extraits sonores etc.... Cet exemple montre, à l'envie, la dimension transversale de la médiathèque Emule, et au delà des systèmes d'échanges non marchands sur le Net. À bien y réfléchir, tant la logique que la nature des échanges s'apparentent à une sorte de "service public numérique" où certains usagers n'hésitent pas à contribuer au bien commun.

b) Les sites Internet

On vient de voir Patrick utiliser l'espace attribué par son fournisseur d'accès pour bâtir lui-même un site Internet. On en arrive donc aux sites musicaux des membres du panel. Pour nombre d'entre eux, il a fallu s'initier, de A à Z, à la conception, la fabrication et à la mise en ligne d'un site. L'entretien avec Diop permet de visualiser les étapes qui jalonnent ce parcours. D'autre part, à travers ses propos, on comprend que l'entrée dans la sphère publique est en grande partie pensée sous l'angle de la visibilité dans le cyberspace.

« **FR** Est-ce que vous pouvez me parler un peu de votre présence sur le Net ?

Diop Sur le Net, donc j'ai créé ... Comme le plus dur dans ce domaine c'est la promotion, c'est ça qui coûte le plus cher, il fallait que je trouve une stratégie pour me faire voir. (...). Ben j'ai appris moi-même. J'ai cherché, cherché, quelqu'un qui pouvait me faire le webmaster pour créer mon site, j'ai pas trouvé, j'ai pas trouvé, j'ai pas trouvé jusqu'au jour où j'ai essayé de m'y mettre moi-même. Et finalement, ben...

FR Avec quel logiciel vous avez travaillé ?

Diop Alors, au début, j'ai trouvé un site sur Internet qui permet donc ... d'avoir son domaine hébergé et ils proposaient également...

FR C'est lequel ?

Diop One And One et ils proposaient également ...des logiciels qui permettaient en fait de créer la structure de son site mais ... très facilement. Donc j'ai créé déjà la structure par rapport à ça

FR Qu'est ce que c'est que ce soft ?

Diop C'est ... Top Site Express. Donc j'ai créé mon site par rapport à ça. On a juste à coller une image là, rajouter les champs texte ici ... choisir vraiment comment on veut que la page soit mise en forme. Et suite à ça en fait, j'ai appris Dreamweaver. Donc là qui me permet (...) de développer vraiment mon site, mais là par contre, j'essaye vraiment d'apprendre ce que j'ai besoin

FR Comment vous avez appris ? (...) vous avez acheté les notices ?

Diop Non, là j'ai...téléchargé sur Internet les bouquins, Dreamweaver. J'ai lu, j'ai appris. Bon, comment gérer le site etc.

FR Est-ce que vous avez reçu des conseils de pros ?

Diop Oui j'ai eu des conseils de pros qui utilisaient, des personnes qui étaient déjà développeurs, je leur demandais comment je peux faire. Mais sur Internet, en fait, on a tout par rapport au code et tout ce qui a après c'est un p'tit peu que du copier-coller (...)

FR Vous avez acheté un nom de domaine ?

Diop J'ai acheté un nom de domaine. Donc ... D_I_O_P-music. Donc le .com, le .fr et le .eu comme l'Europe en fait qui vient d'arriver. Donc, j'ai pris ces trois-là.

FF Combien vous payez par an pour les trois ?

Diop Pour les trois, grosso-modo, j'dirais cinquante euros annuels. Grosso-modo. Moi je dis qu'ça va quoi. En termes de visibilité, aujourd'hui, j'ai un site... j'l'ai créé en avril. Aujourd'hui, j'ai un site... Il est référencé maintenant sur Google (...)

F R Est-ce que vous avez travaillé au référencement ?

Diop Oui... enfin, j'ai envoyé ça sur les moteurs de recherche etc. donc maintenant, vous tapez sur Google, Yahoo on me retrouve. Sur d'autres sites un p'tit peu qui sont partenaires.

FR Dites moi le nom des sites.

Diop Africultures, Africolor (*festival en Seine-Saint-Denis*) plein, un p'tit peu de sites qui sont des vitrines de musiques mais aussi des mélanges par rapport à la musique africaine (...) Donc y'a plusieurs sites où maintenant je suis référencé mais aujourd'hui c'est vrai que juste avec le bouche-à-oreille et c'est vrai que j'ai le guide de la musique (*un guide édité par l'Irma qui s'appelle l'Officiel de la musique*¹⁸⁶), où j'ai repris toutes les adresses pour envoyer un mail ... à tous les intervenants de la musique ... lorsque j'avais fini mon site (...)

FR Vous avez beaucoup de feedback, c'est ça ?

Diop Ouais j'ai beaucoup de feedback. Et en plus dessus, j'ai réussi à mettre l'actualité, livre d'or, j'ai mis, de la musique, j'ai mis de la vidéo »

Avec ce récit, on a vu encore vu défiler la foule entremêlée de prescripteurs humains et non humains, proches et lointains, qui ont aidé Diop à bâtir sa maison virtuelle : amis développeurs, logiciels, modèles à copier-coller, manuels d'initiation, sites de référencements.

Il est à remarquer que les groupes ont plus de capacité que des individus isolés pour trouver des renforts qui les aident à construire, mettre en page et animer leur site. Souvent, ce sont leurs proches qui font vivre leurs sites, y compris en recrutant des "ressources humaines" en parallèle.

« **FR** Vous avez un site Internet ? Qui le gère ?

¹⁸⁶ Irma : Information et Ressources des Musiques Actuelles. Cet organisme édite notamment toute une série de guides consacrée aux musiques populaires. <http://www.irma.asso.fr>

Sabine Un ami à nous pour instant

FR C'est lui qui l'a mis en chantier ?

Sabine Avec nous, on lui a donné quelques éléments, un petit logo notamment. Il a travaillé aussi avec un graphiste qu'on a jamais rencontré. C'est lui qui a voulu faire le site. »

L'aide des proches peut être plus limitée, par exemple faire bénéficier un groupe d'un hébergement gratuit et d'une adresse

« **FR** Donc l'hébergement est gratuit aussi ?

Marie Ouais. Par contre, on a payé le nom de domaine *Hedidnot.com* sans redirection 19 euros/an

FR Et ça c'est votre ami (*celui qui a fourni l'hébergement*) qui s'en est occupé ?

Marie Non c'est moi qui m'en suis occupé

FR Parce qu'il a fallu trouver comment faire...

Marie Voilà, je me suis renseignée auprès d'un ami à nous qui était dans un autre groupe, qui lui avait... son groupe avait un .com, je lui ai demandé et apparemment il fallait être en association et tout ça, et je suis passée par lui en fait, par son compte. Parce qu'il avait déjà un compte créé. Il a créé *Hedidnot.com* dans son truc... »

Pour Dany, le graphiste du site fait partie de la famille *Kimchen*, au même titre que le sonorisateur et l'éclairagiste (souvent bénévoles) du groupe. Par contre, le webmaster est, lui, plutôt assimilé à un stagiaire dans une entreprise et Dany envisage même de le remplacer à terme. Ce recours à des soutiens extérieurs aux groupes s'accompagne souvent de la délégation à un membre du groupe de la gestion du site.

« **FR** Qui est ce qui a les passwords (*mots de passe*) pour l'entretenir (*le site Internet*) ?

Victor Là actuellement c'est le webmaster qu'a tout ça mais tout le monde les a, c'est moi qui a tous les documents en l'occurrence, c'est Cathy (*la chanteuse de Kimchen*) qui est propriétaire, entre guillemets, de l'hébergement, la facture est à son nom, on utilise sa carte bleue

FR Vous avez d'autres lieux sur la toile ?

Victor Non on avait fait un MySpace à un moment, perso, en fait moi j'avais fait ça mais, bon qu'est plus en ligne.

FR Il n'est plus en ligne ? Pourquoi ?

Victor Bah en fait j'l'ai en l'vé parce que y'a l'site et que le site est très joli bien mieux donc pourquoi mettre...

FR Ca te semble contradictoire ?

Victor Non pas contradictoire mais inutile parce qu'y'avait pas plus d'infos, moins d'infos, l'autre était très joli il était sous le nom de *Kimchen.com*, y'avait pas de slashes truc muche »

L'absence de "slashes truc muche" signifie que l'adresse URL du site Internet du groupe ne comporte pas le nom de l'hébergeur comme c'est

le cas sur les sites perso des fournisseurs d'accès ou sur MySpace. Lorsqu'une formation a son propre site et son propre hébergeur, elle utilise son nom comme nom de domaine et y accole un suffixe (.com, .fr, .net etc.). Le nom de la formation correspond alors à un emplacement sur la toile, sa désignation et sa situation dans le Web équivalent exactement, le mot adresse retrouve toute sa polysémie, à la fois interpellation et signature territoriale. Pour les groupes, le site est bien plus qu'une vitrine (plus ou moins achalandée) pour l'internaute qui, au hasard de ses voyages en ligne, tombe sur votre page. C'est aussi un outil de fidélisation. Il aide à tisser un lien durable avec ceux et celles qui fréquentent vos concerts et aiment votre musique. On pourrait comparer le site d'un groupe à une sorte de scotch à double face : la face a sert à recruter des soutiens via la toile et la face b à garder le contact avec ceux et celles déjà croisés. En bref, *solidifier des liens* et les localiser. Pour Marie, créer un groupe c'est créer un site

« **Marie** (...) la première chose qu'on a eu c'était donc le site. C'est moi qui m'en occupe, c'est moi qui l'ai fait. Donc c'était un outil super important. On a tout de suite fonctionné par site, donc flyers et tout ça et on mettait toutes nos infos de concerts et tout ça, et y'a beaucoup de gens qui sont venus sur notre site, pour découvrir ce qu'on faisait »

Scotch à triple face, aurais-je dû préciser, car la face c consiste dans les retours des fans sur les prestations scéniques et les enregistrements. Et nous revoilà avec notre feedback.

« **FR** Est-ce que... comment vous utilisez ces feedbacks, de commentaires dans MySpace.com, de mails (...) qui arrivent sur votre site ? Est-ce que c'est quelque chose auquel vous prêtez attention ?

Arianne Ah oui ! ah oui, on adore avoir... ce qu'on appelle le guestbook, donc le livre d'or sur notre site *Hedidnot.com*. Régulièrement, je pense que c'est toutes les trois pareil, on va voir, 'fin je veux dire quand je vais sur le site, automatiquement je vais voir sur le livre d'or et ça me fait toujours super plaisir quand y'a un commentaire. Et, euh sinon, sur MySpace, je vais voir régulièrement aussi les commentaires sur notre page, les commentaires sur les photos des fois y'en a, des messages »

Même son de cloche du côté de *Macthink*

« **Sabine** (...) On remarque vraiment l'importance du site. *C'est vraiment le lien entre le public et le groupe* (c'est moi qui souligne). Je réponds assez facilement aux mails. Dès que je peux, quand je vois un mail ou un truc sur le forum. Les mails sont renvoyés directement sur notre boîte mail ici (*c'est-à-dire chez elle*), et j'essaie de recontacter, de répondre. C'est pas énorme mais j'en fais trois ou quatre par jour quand même.

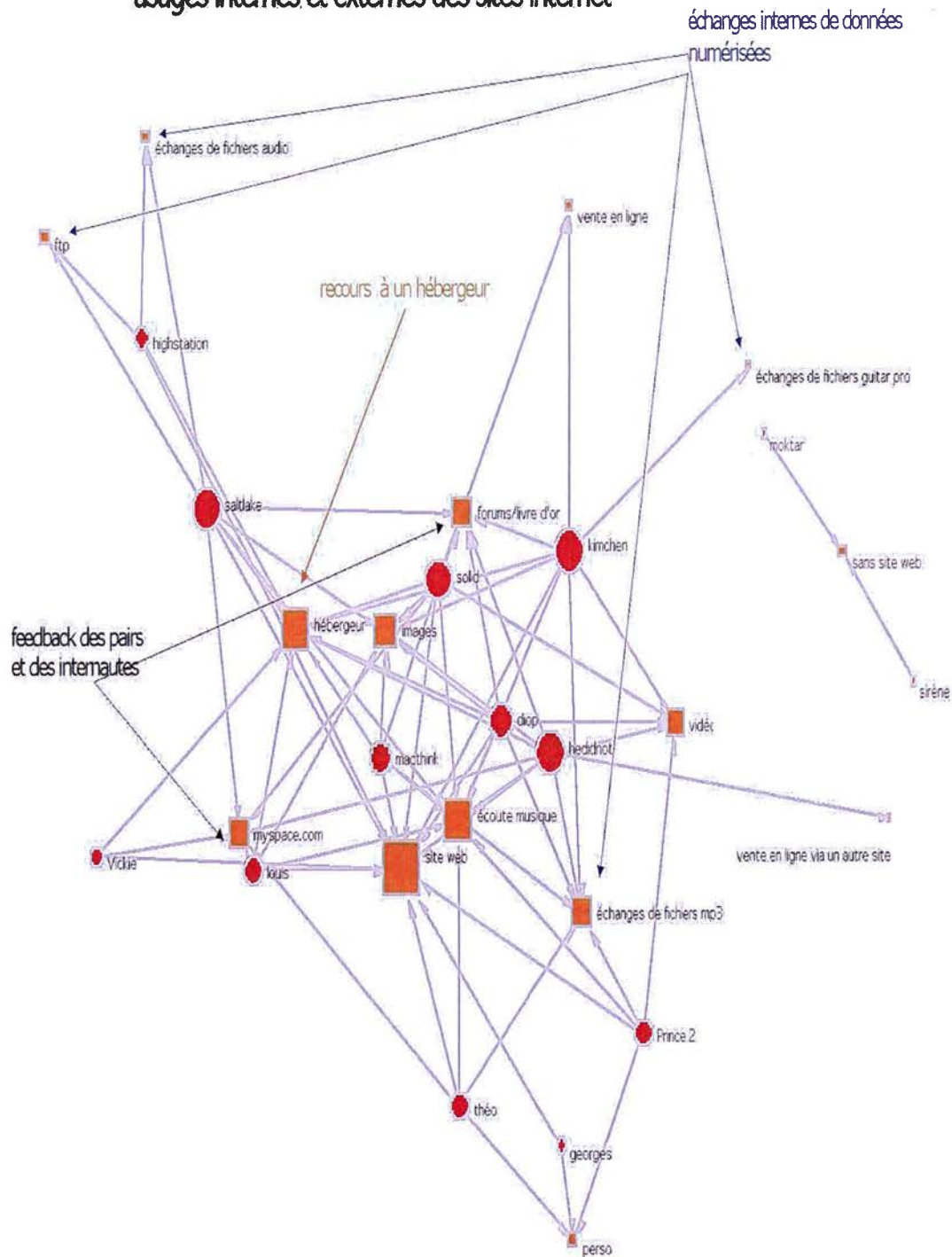
FR C'est toujours des gens différents ?

Sabine Non ça varie, y a des périodes, où c'est des gens différents, même du Maroc. Et y'a aussi des fans qui font des speechs (*rires*). En ce moment y'en a un qui a disserté sur l'album, qui a disséqué chaque morceau, c'est vachement plaisant quoi ! »

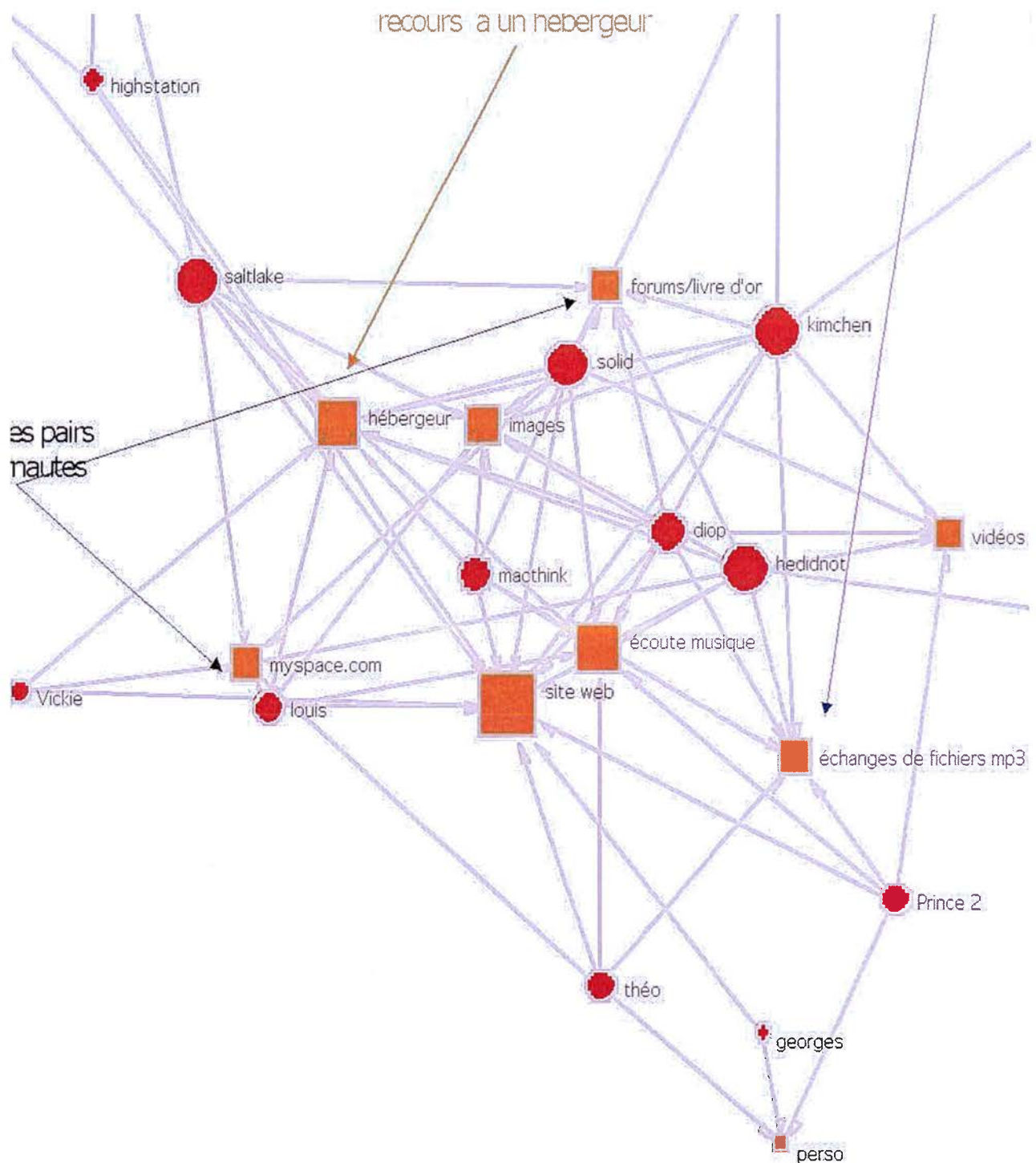
À quoi peut-on comparer, les commentaires dans le livre d'or et les échanges par mail avec les fans ? Sans aucun doute, au son qui sort du système de monitoring de la control room d'un studio. Ou encore aux applaudissements et aux sifflets qui ponctuent la prestation d'un groupe de rock. Le site d'un groupe est une sorte de plate-forme de traitement et d'analyse des modulations publiques. Il est –en dehors des concerts– l'appareil par lequel les artistes dialoguent avec leur audience et évaluent leur impact. Diop nous l'a d'ailleurs expliqué lorsque pour mesurer son audience, il a évoqué le nombre de connexions et de messages sur son site.

Selon les ressources –humaines, techniques, financières– dont on peut disposer et en fonction également de son parcours, un site est plus ou moins étoffé. La cartographie n°9 représente les différents usages des sites Internet repérés pendant l'enquête, elle intègre également les transferts de données (du type de ceux de *Saltlake*) à l'intérieur des formations et l'inscription sur MySpace.

usages internes et externes des sites internet



Cartographie n°9 Usages internes et externes des sites Internet (voir les descriptifs ci-après) [Les sites de Vickie et Georges sont pris en compte]



1^{er} détail de la cartographie n° 9 Usages externes et internes des sites Internet
 Sur cette carte, les formations ou solistes sont indiquées par des ronds rouges et les types d'usages de sites représentés par des carrés orange. Outre le panel habituel, cette carte comprend également Vickie et Georges.

☞ Usages Externes des sites Internet (i)

Comme le montre le premier détail (ci-dessus) de la cartographie n°9

-Les formations et les solistes du panel qui disposent d'un hébergeur sont Louis, Diop, *Higstation*, *Hedidnot*, *Solid* (le groupe d'ADN), *Kimchen* et *Macthink*

-Théo, Georges et Prince 2 utilisent des "pages perso" fournies par leur fournisseur d'accès. Rappelons, en outre, que Moktar et Sirène n'ont ni connexion, ni site.

-Sur tous les sites il est possible d'écouter des extraits ou des morceaux entiers de musique.

-La quasi totalité des sites proposent des photos

-*Kimchen*, *Hedidnot*, *Solid*, Diop, Prince 2 et Vickie (VJette) proposent des extraits filmés de concerts ou des clips originaux

-Tous les sites comportent également soit des livres d'or, soit des formulaires, soit encore une adresse mail permettant aux visiteurs de laisser un message.

-En outre, Vickie, Louis, Théo, *Saltlake*, *Hedidnot*, *Solid* ont également une page sur MySpace.com

-Enfin, *Kimchen* propose à la vente un CD (expédié aux acheteurs par la poste) tandis que *Hedidnot* confie cette opération à un site spécialisé.

(i) Toutes ces données ont été recueillies entre juin et novembre et cartographiées en décembre 2006

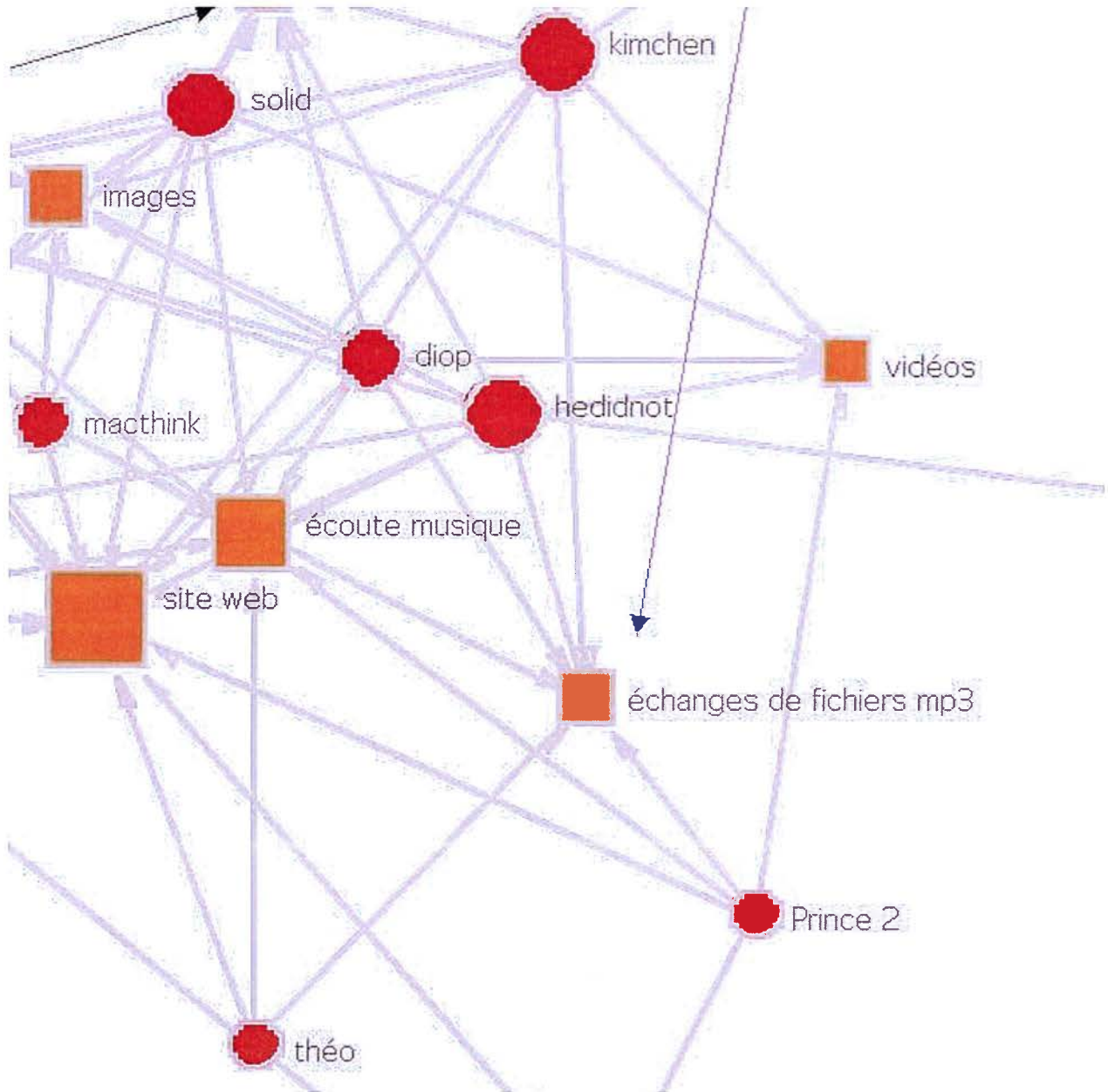
☞ Usages Internes des sites Internet (i)

Les deuxièmes et troisièmes détails de la cartographie n°9 (pages suivantes) nous montrent que

-Théo, Prince 2, Diop, *Macthink* et *Hedidnot* procèdent à des échanges de MP3 avec d'autres musicien-n-e-s. *Kimchen* ajoutant à ces transferts (par ailleurs peu fréquents) quelques échanges de fichiers Guitar Pro

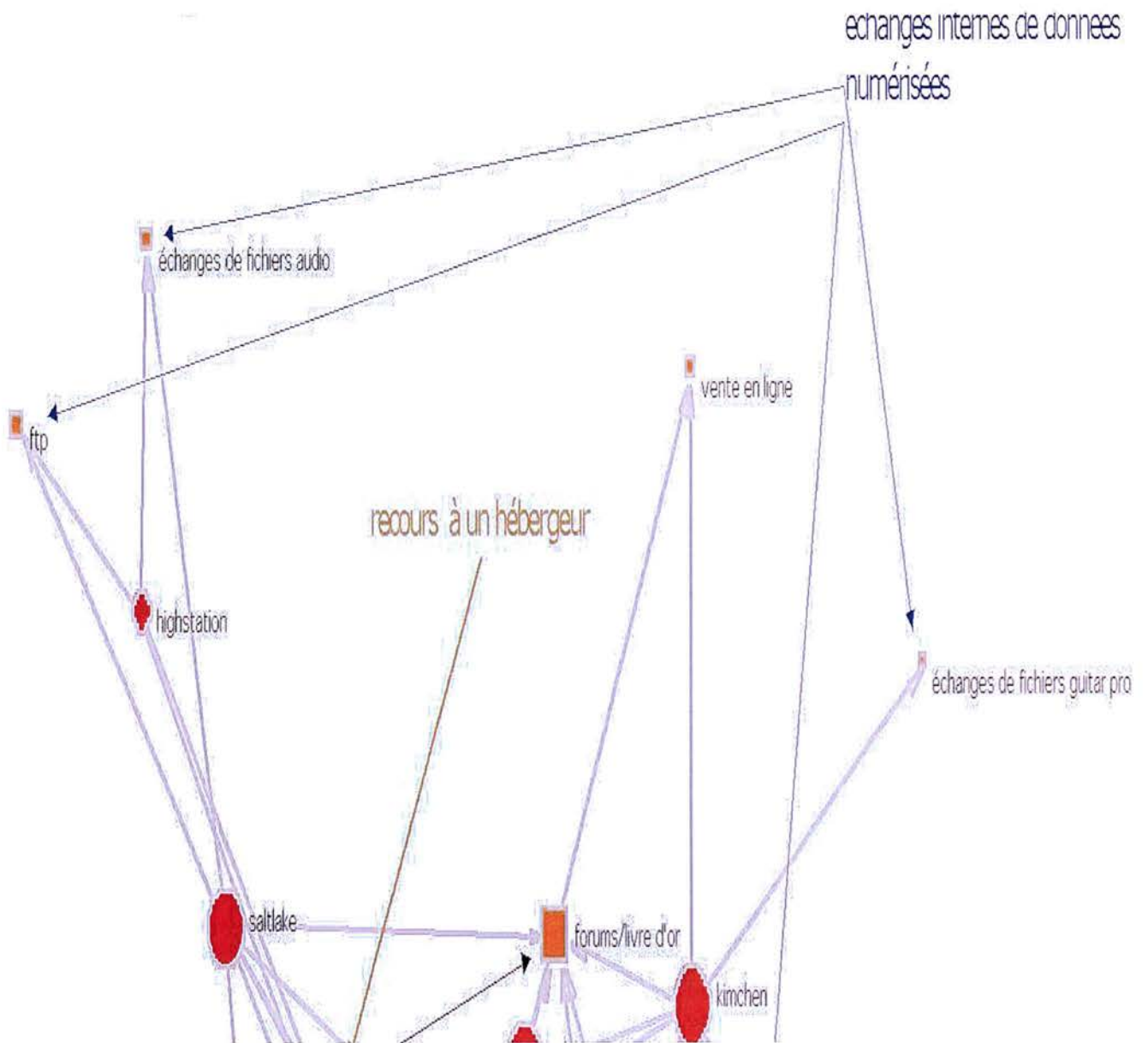
-De leur côté, *Higstation* et *Satlake* échangent des fichiers MP3 et utilisent leur FTP pour y déposer des données.

(i) Toutes ces données ont été recueillies entre juin et novembre et cartographiées en décembre 2006



Deuxième détail de la cartographie n° 9

Usages internes : circulation de fichiers MP3 à l'intérieur des formations ou entre des individus.



Troisième détail de la cartographie n° 9

Usages internes ; circulation de fichiers audio et Guitar Pro, recours à un FTP pour déposer des données

c) MySpace.com où comment trouver des amis “proches” grâce à un réseau mondial

Au moment où j’ai réalisé mon enquête le site MySpace.com n’avait pas la visibilité publique qu’il a désormais. Mais, cependant plusieurs membres du panel possédaient déjà un page (voir la liste ci-dessus)¹⁸⁷.

Rejoindre MySpace est assez simple, il suffit simplement de s’enregistrer (gratuitement) sur le site pour pouvoir disposer d’une page. Sur celle-ci, les personnes ou les formations déclinent leur identité *et leur localité*. Ils peuvent insérer quelques morceaux de musique, des images et/ou des photos et mettre régulièrement en ligne des informations les concernant (concerts, actualités etc.). Point d’importance (déjà mentionné dans mon premier chapitre), les musicien-n-e-s (et d’autres évidemment) remplissent également un cadre nommé “influences”. On y inscrit ses groupes préférés et tout ce que l’on veut y mettre d’autre. Cette case permet de situer le style d’une formation ou d’un individu en un coup d’œil. On inscrit par ailleurs le nom des membres de son (éventuel) groupe et son label de disques dans deux autres cadres.

Le principe essentiel de MySpace est de permettre à ses membres de s’inscrire sur les pages des autres membres. Pour ce faire, on vient s’ajouter (*add*) à la liste des ami-e-s (*friends*) déjà enregistrés. Résultat, pour obtenir le maximum de “add(s)” sur sa page, il est préférable d’aller soi-même “s’add” sur les pages d’autres personnes. De par cette dynamique, on va non seulement s’inscrire sur les pages de personnes que l’on connaît mais aussi sur celles de membres de la communauté avec qui l’on pressent des accroches en espérant que l’on vous rendra la pareille. Autant dire que le nombre d’ami-e-s inscrit-e-s sur votre page complète votre portrait non pas seulement parce qu’il indique la grandeur de votre réseau mais aussi parce que ces am-i-e-s caractérisent la *physionomie* de ce réseau.

Généralement, les membres du panel ont plus découvert MySpace par des relations que par les médias. Demandons par exemple à Marie, batteuse de *Hedidnot*, ce qu’il en est.

« **FR** Donc la deuxième question, c’est vous qui vous êtes occupé de faire une page MySpace.com ?

Marie Ouais et c’est moi qui fait le site du groupe aussi

FR Comment ça s’est passé ? Comment vous avez décidé... à quel moment vous avez développé ça ?

Marie MySpace ? (...) En fait je crois qu’on en a entendu parler par des amies qui s’y étaient inscrites, notamment un groupe de filles avec qui on a joué déjà, ‘fin qu’on aimerait jouer avec, les

¹⁸⁷ Au moment où ce rapport a été écrit, au premier trimestre 2007, *Kimchen* (qui avait pourtant supprimé sa page MySpace au moment de l’entretien), la structure de Georges, Prince 2 et Diop ont désormais des pages. S’il n’a pas de page propre, *Higstation* dispose néanmoins d’une vidéo sur la page d’un festival rock de l’Essonne (91). Seuls Moktar et Sirène manquent, une fois encore, à l’appel.

A... là, qui ont fait leur MySpace assez tôt. Je crois qu'on a entendu parler de ça, on a trouvé ça intéressant

FR Vous les avez rencontrés où ces filles, ce groupe ?

Marie En fait, la première fois qu'on a entendu parler d'elles, c'était en faisant une recherche sur Google, "groupe de rock de filles" pour voir ce qui existait, je pense c'était y'a un an ½ un truc comme ça et on était tombées sur leur page en fait, Yahoo, mailing-list, les trucs Yahoo

FR Les news de groupes ?

Marie Voilà, c'est ça, ouais... et à l'époque on s'est dit : "y'a un autre groupe de filles sur Paris, elles vont jouer à la Flèche d'or, ah la chance" et tout ça. C'est comme ça qu'on les a découvert et on les a retrouvées je crois parce qu'elles font pas mal de promo niveau Flyers, affiches... on les a retrouvées

FR Retrouvées, ça veut dire quoi ? Rencontrées ?

Marie Ouais,

FR Vous êtes allées voir un concert ou... ?

Marie Ouais, on est allées les voir plusieurs fois en concert »

Après quoi, *Hedinot* s'est inscrit à son tour sur le site (vers juin 2006).

« **FR** Racontez-moi quels types de contacts vous avez noués, vous m'avez parlé d'autres groupes...

Marie Par MySpace ? Beaucoup de groupes à la fois français comme étrangers en fait qui viennent nous demander d'être leurs ami(e)s. Des fois, on sait pas trop d'où ça vient ... *en fait y'a beaucoup d'ami(e)s, de groupes d'ami(e)s qu'on connaît déjà, qu'on a sur notre page, d'autres avec qui on a lié connaissance par les concerts, en fait... En fait c'est vraiment un moyen de rester en contact (...)* (c'est moi qui souligne)

FR Donc c'est plutôt des gens finalement qui sont en Ile de France ?

Marie Pas forcément, y'a p't-être une plus grosse partie d'Ile de France, mais par exemple, un groupe de Bordeaux, on est allé jouer à Bordeaux la semaine dernière. Bon ben voilà, on les a aidés et depuis y'a d'autres groupes de Bordeaux qui viennent nous contacter. 'fin, c'est vraiment (...)

FR Est-ce que vous avez rencontré par MySpace.com des gens avec qui vous avez fait des trucs communs en Ile de France, ou ... à part Bordeaux ?

Marie Ben, en fait on a rencontré un groupe, pas en Ile de France, 'fin c'est un groupe d'Orléans en fait. 'fin, eux nous connaissaient déjà parce qu'on a beaucoup joué sur Orléans mais du coup, ils nous ont contacté via MySpace pour essayer de faire un concert commun et ça va se faire là en novembre... et on a aussi rencontré des gens de Belgique qui aimeraient, 'fin normalement on devrait pouvoir jouer avec eux en Belgique dans le courant de l'année. »

L'expérience de Théo est assez comparable

« **Théo** Je suis sur MySpace aussi, depuis fin 2005. Au départ je me suis plus inscrit comme ça. Je connaissais un réseau de musiciens et de chanteurs qui avaient expérimenté ça mais c'était juste pour faire partie. Mais petit à petit je me suis rendu compte que ça fonctionnait. J'ai eu des contacts du monde entier qui appréciaient, des billets spontanés

FR Vous-mêmes vous avez été vous inscrire sur d'autres sites de musiciens ?

Théo Ça fonctionne très bien, même dans l'Île de France on peut rencontrer des gens (c'est moi qui souligne)

FR Vous avez établi des contacts par mail, aussi en dehors de la France ?

Théo Tout à fait, des gens des États-Unis, des gens de Londres, d'Australie

FR Des échanges de musique, de fichiers MP3 ?

Théo Voilà, on m'a envoyé des instrumentaux pour savoir si j'étais intéressé, on m'a même fait des propositions de remix ou de morceaux à écouter, plein de propositions ; se déplacer pour aller jouer quelque part, enfin bon. Y' a plein de choses qui ne sont pas encore réellement concrètes mais en termes de possible... Ça m'a étonné et même agréablement surpris dans le sens où ayant fait un parcours au niveau des maisons de disque, et le fait que ça n'ait pas réellement fonctionné, ça m'a plus mis dans un parcours underground, dans les circuits parallèles quoi. *Je me rends compte que y'a pas vraiment de barrières entre les genres et les gens et que la musique, elle parle* (c'est moi qui souligne). Après les maisons de disque, les décideurs, les tendances... Mais en fin de compte la musique, elle touche tout le monde ! Et c'est ce qui est intéressant de voir, d'avoir un contact direct avec les gens et y'a un public qui se bâtit, mine de rien, des gens qui suivent : "quand est-ce que tu joues ? Quand est-ce que t'as des concerts ?" »

On retrouve ce qui était dit par Marie, MySpace est à la fois un lieu d'exposition et une façon de nouer, ou de préserver, des contacts avec des *proches*.

Ce qui est vrai pour Marie et Théo semble également se vérifier du côté de Vickie, la VJette du panel.

« **FR** Et t'as une page MySpace toi non ? (...)

Vickie C'est tout frais. Je l'ai fait cet été (2006)

FR Donc c'est déjà sur la version française beta là¹⁸⁸ ?

Vickie Ouais mais qui est... ouais et en l'occurrence je passe très souvent par le .com et la version classique mais bon ... j'ai fini par me mettre à MySpace, j'étais contre. J'étais contre longtemps

FR Parce que ?

¹⁸⁸ La version beta est la (nouvelle) version française de MySpace qui à l'origine était en anglais

Vickie Parce que c'est moche ! Et que c'est super difficile à personnaliser et à ... 'fin voilà... et qu'en plus y'a des clauses dans les conditions d'utilisation

FR Sur ce qu'on diffuse ?

Vickie Qui disent que, voilà, tant que c'est sur MySpace, c'est pas diffusable ailleurs mais je crois qu'y'a un groupe anglais, c'est Artic Monkeys, qu'ils ont eu un problème avec ça (...)

FR Tu t'en sers comme friend pour t'inscrire sur d'autres sites ou pas ? Ou tu ?

Vickie Nan je m'en sers... *j'ai fini par m'y mettre parce qu'effectivement je connais beaucoup de gens qui ont leur espace là-bas et que pour faire des liens entre des gens...*(c'est moi qui souligne) c'est effectivement de faire sa page aussi et que... y'a tellement de monde que, effectivement, ça permet de renvoyer les gens sur d'autres choses vers d'autres sites, d'autres...

FR Quels genres de contacts t'as eu du point de vue pas professionnel, c'est pas le bon mot mais de contacts, de rencontres musicales et images etc. Est-ce que t'en as eu ?

Vickie Personnellement pas. Sur Myspace, *j'ai surtout retrouvé des gens que je connaissais et j'ai contacté, 'fin contacté c'est beaucoup dire, ajouté en contact quelques groupes et autres vidéastes etc., que je ne connais pas mais que j'ai envie de connaître, ou que je connais de nom* etc. (c'est moi qui souligne) mais par contre dans l'autre sens des gens qui viennent chercher le contact, je suis très sélective en fait. Je suis pas du tout pour cette espèce de truc, on a 5800 contacts, je trouve totalement inutile et donc effectivement, les gens qui viennent demander à se rajouter en contact, c'est vrai que je vais voir ce qu'ils font, ce qu'ils sont

FR Donc t'as activé la fonction qui permet de vérifier avant qu'ils s'inscrivent c'est ça ? (...)

FR Tu valides ou pas

Vickie Et je valide pas systématiquement, je vais voir ce qu'ils font, si c'est des gens qui font du son, j'écoute le son, *je vois où ils sont basés* (c'est moi qui souligne) et c'est vrai que je regarde aussi combien ils ont de contacts parce que ça m'intéresse pas de juste ajouter un chiffre sur une masse de chiffre. Donc si c'est une personne qui m'intéresse, que je peux intéresser aussi et avec laquelle il peut y avoir interaction, volontiers mais... »

Tous ces récits nous confirment la nature foncièrement hybride de MySpace.com. S'il s'agit bien de faire connaître sa musique à d'autres "all around the world", la plate-forme s'apparente aussi un peu à ce que la Fontaine Saint Michel à Paris a pu être dans les années soixante-dix. Un lieu où l'on se rend autant pour faire des rencontres imprévues et se faire voir que pour retrouver des gens que l'on connaît déjà. Un lieu où l'on sait, en outre, que ceux qui s'y retrouvent partagent des intérêts

communs. Évidemment, MySpace est beaucoup plus vaste qu'une place de Paris et plus transversal. Néanmoins, et c'est sur ce point que je veux surtout insister, cette communauté numérique est en grande partie basée sur la *proximité*. Proximité stylistique bien évidemment, proximité "thématique" (cf. Vickie¹⁸⁹), proximité de la langue comme en témoigne la mise en ligne d'une déclinaison française de la "version classique" (i.e américaine) et proximité géographique passée ou actuelle. Rappelons nous que le groupe d'Orléans qui a contacté *Hedidnot* l'a fait parce que deux des membres du groupe ont fait leur premier pas dans la région¹⁹⁰. Rappelons nous aussi que les gens qui font des "adds" réagissent fréquemment à des concerts. Souvent les messages ressemblent à celui-ci, trouvé sur la page de *Hedidnot* au moment d'écrire ce texte

« 25 mars 2007 12 : 12

Merci. Votre set aussi était très bien (tiens, ya pas eu de fou rire cette fois)

Hedidnot au Trabendo ! :)

Nous sommes contents. Nous avons peur qu'aucun de nous ne puisse profiter de cette opportunité. On vous fait des gros bisous et bon voyage en Espagne !¹⁹¹ »

Les auteurs de ce message (un autre groupe de rock) remercient *Hedidnot* pour un message déposé sur leur page par le trio (ou une de ses membres) et les félicitent pour une prestation à laquelle ils ont également participé.

Ils encouragent aussi le groupe pour de futurs concerts. D'autres laisseront des informations (avec des flyers insérés dans le message) sur un prochain concert ou un disque en préparation. De fait, MySpace permet plutôt d'institutionnaliser le dialogue avec d'autres praticiens alors que le site Internet est plutôt destiné aux fans. *MySpace est, au moins en partie, un réseau de pairs.*

Par ailleurs, d'une façon comparable aux échanges de fichiers via les sites Internet, les pages MySpace permettent d'apercevoir la *dimension francilienne de cet usage du Web*. Point confirmé par Théo qui, s'il mentionne des contacts avec l'étranger, remarque que c'est plutôt en *Ile de France* que des rencontres, ou des projets communs, ont véritablement pu prendre corps. Finalement, la communauté MySpace relie principalement des personnes qui se déplacent dans des *espaces voisins*, les collaborations qui en découlent (par exemple organiser un concert en commun) ont lieu dans la région où l'on vit ou bien où l'on a vécu. Souvent présenté comme une sorte de dématérialisation de la

¹⁸⁹ De ce point de vue, le fait que Vickie sélectionne soigneusement les personnes désireuses de se "add" dans sa page témoigne bien de sa volonté de circonscrire le réseau (ici une dominante de vidéo et de musique techno) dans laquelle elle souhaite s'inscrire.

¹⁹⁰ Preuve de cette importance accordée à la localisation, les membres de MySpace précisent sur leur page dans quelle ville (et souvent département ou région) ils résident. On mesure ici la différence avec le site Internet où le pays n'est même pas toujours mentionné explicitement.

¹⁹¹ Afin de rendre le caractère quasi discursif du "add" je n'ai pas corrigé les fautes d'orthographe.

culture, voire comme le fossoyeur des territoires et des identités locales, l'Internet apparaît ici comme un outil de rapprochement et de dialogue, y compris dans des échelles territoriales de petites grandeurs. Le réseau est finalement utilisé par les membres du panel pour compenser des distances et fixer des liens.

Plus généralement, l'observation des divers usages de l'Internet montre l'importance des *interfaces*¹⁹². Les échanges de ressources numérisées et la mutualisation des connaissances, *via Emule et les forums*, les échanges de données à l'intérieur des formations, *via les mails ou les FTP*, l'affichage public des formations et le feedback des fans, *via les sites Internet*, les contacts avec les pairs, *via MySpace*, en sont autant d'exemples. À chaque fois, des types de données et de pratiques sont transportées par des plates-formes spécifiques, plates-formes dont les acteurs savent tirer de nombreuses ressources, souvent inédites et, comme nous l'ont montré les témoignages et les schémas d'installation, toujours singulières.

5 Fabriquer et exporter sa musique

Après ce panorama (consacré aux usages de l'informatique et de l'Internet), il nous faut revenir à la façon dont on enregistre et diffuse son répertoire. Nous avons examiné comment les supports enregistrés étaient manipulés par les personnes, par quels types de canaux, ils circulaient à l'intérieur des formations, il nous reste désormais à comprendre les différentes étapes qui aboutissent à enregistrer son propre répertoire. Dans la mesure où les expériences d'artistes solo (Théo, Moktar, Sirène, Prince 2) ont déjà été évoquées, le focus sera plutôt réglé ici sur les formations.

a) Premières expériences

Lorsqu'un groupe commence à avoir un répertoire, il cherche rapidement à le fixer. Dans ce cas, nombre de groupes se tournent vers des locaux de répétitions (publics ou privés) situés près de chez eux qui sont dotés d'un studio d'enregistrement. Dans les récits collectés, cette première expérience est l'occasion de découvrir une nouvelle façon de faire. Cette première expérience pourrait être définie comme une sorte de "live enregistré". Écoutons Stéphane relater comment l'un de ses premiers groupes (celui qui utilisait des "bases de travail" sur cassettes) a procédé

« **Stéphane** Mais on a fait une cassette quoi. On avait peut-être, j'sais pas, 8 morceaux

FR Mais vous avez enregistré la cassette avec ton truc (*ton magnétophone à cassette personnel*) ?

Stéphane Non à la Clef, (...) dans le studio de la Clef (*équipement de Saint Germain en Laye déjà mentionné*) avec Philippe Dedieu

¹⁹² Je remercie Jean-Charles François pour ses suggestions sur la place des interfaces dans la musique

(l'ingénieur du son du lieu)

FR C'est en quelle année ça ? En 95 c'est ça ?

Stéphane Ça doit être 96 (*Stéphane est né en 1979*)

FR Donc comment s'est passée la session d'enregistrement là ?

Vous avez enregistré en direct, vous avez enregistré bout par bout

Stéphane On a enregistré en direct tous en même temps avec chacun... un set (*une série*) de micro pour la batterie, un micro devant chaque ampli, la basse elle était en D.I et le chant en D.I aussi.

FR Mais y'avait des cabines ?

Stéphane Y'avait des ?

FR Des cabines

Stéphane Non, non, non, pas du tout

FR Donc c'était en direct. Pas de click, non ?

Stéphane Non, rien du tout

FR Même la voix était faite d'emblée ?

Stéphane Y'avait..., on entendait les autres (...) Ouais ça bavait à mort (*c'est-à-dire que les différentes sources n'étaient pas isolées les unes des autres*) Mais bon c'était... quand je le réécoute je me dis que c'était pas si mal

À ce moment de l'interview, je demande à Stéphane comment s'est passé le mixage final. J'apprends alors que l'enregistrement et le mixage prenaient place dans une formation à destination des groupes amateurs (encore les dispositifs publics...)

« **Stéphane** Et bien, en fait, on avait, on avait fait une formation, parce que la Clef à l'époque faisait déjà des formations, alors est-ce que c'était dans le cadre du CRY (*réseau yvelinois de salles de concert et de répétition*) je sais pas, mais elle faisait déjà des formations pour les groupes. Alors on avait fait une petite formation où ..., c'était notre prof de guitare qu'on avait eu pendant 6 mois là, parce, comme le guitariste il avait eu le même prof, par hasard qui était venu nous faire la formation. et au terme de la formation on avait eu le droit à deux jours d'enregistrement. Donc on avait fait une journée où on avait joué les morceaux avec l'ingénieur du son de la Clef et puis le lendemain on avait mixé le...

FR Alors, ça veut dire quoi on avait mixé ?

Stéphane Et ben, ça veut dire qu'y avait l'ingénieur du son qui était là et puis nous on disait "on veut ça", c'était très basique hein, c'était vraiment qu'on veut le chant plus fort, c'était un mixage de volume principalement

FR Une mise à plat quoi

Stéphane Ouais, sachant que c'était l'ingénieur du son je pense qui, c'est même pas je pense oui je sais, qui lui s'occupait que le son soit potable (...)

FR C'était de l'enregistrement sur bande, c'est ça ?

Stéphane C'était de l'enregistrement sur DAT, je pense à l'époque

FR Le master...le final a été fait sur un DAT mais y'avait un magnéto multipistes, j'imagine, non ?

Stéphane Ouais »

Comme la plupart des récits que j'ai recueilli le groupe a enregistré avec un magnétophone multipiste (souvent à huit pistes) et a assisté au mixage effectué par l'ingénieur du son. Parfois, quand on adjoint un click et que l'on enregistre pistes par pistes, l'expérience est plus difficile

« **Dany** La deuxième fois c'était pas le même principe. On a essayé de travailler au click un des deux morceaux qu'on a joué. On a arrêté

FR Comment ça s'est passé alors ?

Dany On a fait toutes les parties de batterie, ensuite la basse, la gratte et les voix en dernier. Puis éventuellement quelques grattes et voix en plus. L'ensemble a bien fonctionné, c'était même plutôt agréable même, mais le click c'est pas compliqué, on n'a pas travaillé avec en répète donc on va pas s'improviser ça en studio. On a essayé quand même mais...

FR Ça c'était avec l'ancien batteur ?

Dany Oui

FR Ca veut dire qu'il n'était pas capable de jouer sur un click ?

Dany Il s'entraînait pas sur un click non. Surtout que c'était la première fois et quand tu te retrouves avec un casque sur les oreilles c'est pas facile. On a des morceaux avec des grosses variations de structure, de tempo des trucs comme ça, on va passer de 4 temps à 3 temps, y'a pas mal de changements de mesure aussi donc on va se retrouver avec des choses un peu...

FR Vous n'aviez pas envisagé de programmer les clicks ?

Dany Non, on n'y connaissait rien surtout. »

Car comme Dany vient de le mentionner au sujet du casque, l'enregistrement en studio demande une véritable disciplinarisation du corps. *Être familiarisé avec le monde sonore des disques ne signifie pas mécaniquement que l'on sache enregistrer en studio.* L'épreuve est même parfois redoutable

« **Arianne** Mais c'est vrai que, euh, y'a eu pas mal de tensions, de pleurs parce que ben, euh parce qu'on savait pas faire, parce que voilà on se sentait pas bien et qu'on est pas très patientes euh..., mais euh... au final, au final, on en est super contentes parce que, nous maintenant on connaît la différence entre répète, concert et studio. Le studio y'a rien, 'fin y'a aucune...

FR Imperfection

Arianne Indulgence quoi. Voilà. Donc c'est un peu difficile, mais bon c'est bien quoi. Pour moi, c'est difficile parce que quand j'ai un micro je le prends dans la main et je peux bouger, parce que je bouge tout le temps. Euh, par contre en studio, le micro, il est devant et si je bouge, eh ben ma voix est pas prise de la même façon. Donc c'est difficile mais c'est un travail différent »

Les tensions que décrit Arianne provoquent parfois des crises internes. Ainsi, au moment où *Solid*, le groupe d'ADN enregistre avec deux ingénieurs du son bénévoles ce qui va devenir son premier disque (auto produit), un clash se produit. Sans s'y attarder pour l'instant, il faut également noter que le départ d'un musicien est également expliqué par des pressions exercées par une copine

« **ADN** (...) Le bassiste qui était là depuis le début, il commençait à plus pouvoir suivre le niveau, quoi. Un jour, il a fait 150 prises sur une chanson sans en mettre une bonne. Déjà depuis un petit moment il avait pas mal de pressions parce que ça, il avait aussi sa copine qui le tirait et qui cherchait à le faire sortir de ce groupe là. (...) Donc il a eu trop de pressions de part et d'autre et il a lâché l'affaire. Et donc on s'est mis à chercher au milieu du studio, les prises de batterie à peine finies, on s'est mis à chercher un bassiste qu'on a trouvé finalement assez facilement. Dans le même cercle on avait deux ou trois groupes qu'on connaissait, on a eu deux-trois bassistes qui se sont proposés et on a assez vite choisi le meilleur. »

Plutôt que de louer à la journée le studio d'enregistrement d'un local de répétition, *Solid* a préféré trouver un lieu (une grange) et demander à des proches de s'impliquer dans l'enregistrement. Un peu à la façon dont le webmaster de *Kimchen* s'initie au développement, deux apprentis ingénieurs ont pensé qu'une telle expérience ne pourrait être que bénéfique

« **ADN** On a récupéré la cage du batteur (*pièce isolée construite par le groupe pour un précédent enregistrement*), on avait un des guitaristes qui avait acquis entre temps un bon PC avec une carte son potable, j crois qu'on a acheté une carte son pour l'occasion, une Delta 10-10 ou quelque chose comme ça avec 8 entrées 8 sorties et une qualité qu'était pas mal à l'époque. Ça a dû coûter 6000 balles (*il s'agit de francs*) par là. Les ingés se sont occupés d'acheter une paire d'écoutes, des enceintes de monitoring et ils avaient une table une Mackie 12 pistes analogique. Il a fallu aussi trouver quelques micros. Et on a enregistré l'album avec ça ! Ça a duré 6 à 9 mois, ça a été super long parce qu'on a décidé de pas faire ça vite. En même temps, on avait tous un travail, on pouvait pas être là tout le temps, on pouvait prendre des vacances de temps en temps mais pas avec une fréquence énorme. Donc on s'est mis dans la grange du batteur à faire ça, on a commencé à la fin de l'été. On a passé l'hiver à faire ça, de septembre à avril. »

Et c'est ainsi que le répertoire enregistré de *Solid* deviendra un peu plus tard son premier disque. Mais n'anticipons pas et arrêtons nous un instant à la façon dont un-e musicien-e de rock ou d'électro peut s'initier aux techniques d'enregistrement professionnelles. La première possibilité est d'être adoubé par un proche.

« **Marc (...)** C'est des amis qui avaient un boîte de location de son avec qui je commençais déjà à aller les aider le week-end

FR (...) C'était à Montargis ça ?

Marc Ouais, toujours à Montargis ouais. Donc ces mêmes personnes nous ont prêté gracieusement un, dans leur local y'avait une pièce qu'on a aménagée et on en a fait notre studio

FR Studio ? c'est-à-dire studio de répète ?

Marc De répète et d'enregistrement parce que comme cette boîte avait du matériel, des micros, des tables, ben là, on a pu, on a commencé à enregistrer et c'est moi qui m'y suis collé

FR Comment t'as procédé ?

Marc Ben, à tâtons, tu sais au début tu mets deux micros pendus, le mieux possible. Alors à côté de ça le batteur s'est greffé là au moment de cette salle, donc tu mets un micro pas trop loin de la batterie pour l'avoir un peu, tu mets un micro pas trop loin des amplis tu vois, y'a aucune notion de...

FR Donc ça veut dire que... le magnéto était comment, c'était un magnéto à bande ?

Marc Ouais c'était des Revox (*magnétophone à deux pistes permettant de faire du re-recording*) (...)

FR Donc t'as... t'as appris à placer les choses, à mixer, à... câbler

Marc Tout doucement, ça a mis du temps ... à câbler par exemple ouais

FR Parce que je me dis, ouais quand on se retrouve avec une console même deux voies on sait absolument pas...

Marc Ouais complètement (...)

FR Donc qu'est ce que tu faisais, tu partais le week-end quand y faisaient des sonos ou ?

Marc Ouais voilà (...) t'sais des trucs genre les... feux d'artifice, la sono pour des feux d'artifice, les trucs, commémorations, les pfff pas vraiment de mariages parce que c'était pas, 'fin ils faisaient appel à des gens... (...) Des concerts, quelques concerts mais là je tirais les câbles à cette époque (...)

FR Et donc sur quelle base c'était, c'était gracieux ?

Marc Ouais, complètement »

L'autre option, que Marc, Gérard et Jean-Bernard de *Highstation* adopteront finalement, est de s'inscrire dans une école dédiée au son et à l'image après le lycée. Si ce choix les conduira à devenir des techniciens "pros" par la suite, pour d'autres la rencontre avec l'univers professionnel est une cruelle déception.

« **Prince 2** Après ma première année de fac, je suis parti dans une école qui s'appelait EMC à Malakoff, donc c'est une boîte, semi privée, qui fait des formations d'ingénieur du son, studio ou concert. Moi j'ai fait une spécialisation studio et j'ai détesté direct. En fait moi j'demandais à mes profs : "t'écoutes quoi comme disques, c'est quoi ton disque préféré?" et l'mec il m'envoyait chier : "moi quand je rentre chez moi j'écoute pas de disques, j'en fait toute la journée, j'vais pas recommencer chez moi". J'ai un peu halluciné car, à la base, si je voulais apprendre le son c'était pour apprécier encore plus la musique (rires) et c'était pas le cas ! Donc au bout d'un an, j'ai lâché l'affaire, je séchais les cours pour aller acheter des disques !

FR C'était une formation type BTS ?

Prince 2 Non c'était un diplôme même pas reconnu par l'État mais qui te permettait de prendre un stage dans une boîte et après de continuer dans la boîte. Mais c'était pas mon trip. Je devais avoir 19-20 ans. (*Prince 2 est né en 1977*).

b) À l'approche du monde professionnel

Jusqu'à maintenant, j'ai décrit des expériences de studio où les groupes enregistrent ce qu'ils jouent en concert. Toutefois, si ce schéma est valide pour les jeunes formations, il n'en va pas exactement de même pour des personnes ayant un peu d'expérience. Et ceci est particulièrement vrai pour les technoïdes ou les amoureux de l'électro pop. Dans ce cas, l'enregistrement peut même constituer les tous premiers pas d'une formation. La chronique qui suit est, d'une certaine façon comparable au "troisième sous-sol". Non pas que la musique y soit la même, non pas qu'il s'agisse du même territoire (ceux là sont des Yvelines et non pas de Seine-Saint-Denis) mais ce qui les rapproche est de s'assembler autour de "machines à son".

Trouvant que les compositions de son ami Jean-Bernard valent le coup d'être enregistrées, Marc recrute un groupe pour mener à bien ce projet.

Où ? À la campagne.

« **Marc** On a reformé un autre groupe et là a commencé les vrais enregistrements et le vrai mixage. Alors là c'est la grosse grosse période. (...) Ça doit être l'été, c'est pendant mon armée, c'est en 97. 97 on a décidé avec Jean-Bernard de louer du matériel, de partir une semaine dans la maison de campagne de mes parents, on s'isole avec, on reforme un groupe et là on enregistre

FR Y'avait quoi comme formation alors ?

Marc Alors Jean-Bernard toujours à la basse mais basse guitare, du coup il s'est mis à la guitare puisque c'est lui qui a tout composé là (*guitare = composition*), son nouveau copain de Rennes, M.... qui lui chant guitare, 'fin surtout chant quoi et Marc (*c'est de lui dont il parle*) toujours à la guitare, 2eme guitare effets on va dire,

le batteur c'était G... le clavier de P...(nom d'un autre groupe) maintenant, donc tu vois tout ça est lié, G..., et alors lui il est venu en fin de séjour faire les prises batterie, on avait tout enregistré au click, là c'était un vrai premier travail

FR Donc vous aviez loué du matériel, qu'est-ce vous aviez alors?

Marc Alors, p'tain on avait du matos là, on avait 3 Tascam DA88, tu sais les enregistreurs 8 pistes, c'est du TDIF non c'est pas de l'ADAT c'est des petites cassettes, c'est HI 8 tu sais (...)

FR Donc 24 pistes là

Marc Ouais 24 pistes, attention ! Et puis la table c'était une 02R à l'époque donc tu vois

FR Une Yamaha numérique

Marc Ouais la Yamaha, parce que moi je commençais, je l'avais vu un petit peu au boulot, tout ça, enfin bon ... on a loué des effets, on a loué un H3000 Eventide tu sais (...) c'est deux unités en rack, la marque c'est Eventide et H3000 c'est un truc que tu retrouves dans beaucoup, beaucoup de studios de musique (...) ah ouais c'est vraiment une grosse référence

FR Et puis des compresseurs ?

Marc Ouais alors les compresseurs à l'époque, on utilisait ceux de la table, de la 02R, parce qu'y avait un peu tout dedans alors bon ben voilà. On a fait avec les moyens du bord

FR Donc là vous avez enregistré voix par voix ?

Marc Ouais, on a répété en fait, on a fait deux jours avec le batteur de la répétition, parce que les morceaux, personne les connaissait c'est Jean-Bernard qui les amenait. Le batteur est reparti travailler pendant ce temps-là, nous on a commencé à enregistrer et Gérard (*le bassiste et clavier du panel qui jouait des drums à l'époque*) est revenu à la fin pour rajouter batterie et claviers, quelques claviers aussi. Là y avait des arrangements. C'est la première, là on se faisait chier sur les arrangements. 'fin les arrangements entre guillemets. »

Deux points méritent d'être plus particulièrement soulignés. Tout d'abord, on doit remarquer que lorsque Marc énumère ce dont il devait disposer pour enregistrer la musique de son ami, il décline dans le même mouvement des outils d'enregistrement et des instrumentistes. Si, Marc décrit des procédures de travail où l'on retrouve les méthodes populaires, notamment le fait d'improviser sur des motifs, le fait est que son projet est bien de fabriquer un *monde sonore* (par étapes).

Deuxième point. Pour ce faire, il faut que Marc dispose d'une temporalité (les vacances) et d'un lieu (la maison de campagne des parents) adéquats. On retrouve ici un point essentiel, à savoir qu'un collectif musical a besoin de plus d'espace et de plus de matériel qu'un DJ (de rap ou d'électro) officiant dans sa chambre pour s'enregistrer. De plus, il a aussi besoin de temps pour évaluer au fur et mesure le travail accompli puis réaliser le mixage. Autant de conditions qui sont difficiles

à réunir pour une formation lorsqu'elle n'est pas prise en charge par des structures professionnelles. Deux des membres du panel (précisément les électroïdes Francis et Gérard) ont bien tenté de monter des labels afin de réunir des fonds et de se consacrer à l'enregistrement et à la production de disques, mais sans succès.

Parfois, la débrouillardise, le talent (et un sacré culot) permettent de se faire une petite place dans un studio professionnel

« **Louis** (...) j'avais (..) des morceaux avec Cubase, je m'étais enregistré, j'avais fait des titres et je voulais les faire masteriser et bien remixer. J'suis allé dans un studio qui s'appelle Radio-Cargo (...) C'est à Montreuil, Limite Montreuil-Vincennes (...) Donc j'suis allé faire remixer ça par un mec

FR Et donc t'as payé là, comment c'était ?

Louis Non j'ai pas payé en fait. J'suis venu les voir et je leur ai expliqué mon cas. je leur ai dit : "voilà, j'ai pas d'argent, je suis en auto-prod, j'suis artiste ou un truc comme ça, je fais de la musique et tout, est-ce que vous accepteriez de m'aider, de ...voilà de me rendre ce service, plus tard je reviendrai dans vot' studio (rires), pourquoi pas enregistrer mon album, si vous acceptez de travailler un peu avec moi. Vous me faites ça, moi ça me permet d'aller démarcher en fait". Et voilà ils ont accepté en fait. C'est la démarche que j'ai eu d'aller les voir et tout et ça s'est bien passé, ils m'ont fait ça pendant deux jours et j'ai rencontré un musicien, un mec là-bas qui bossait, qui était ingéson. Il a bien aimé ce que je faisais donc, ben, il a dit : "vas-y ça te dit qu'on bosse ensemble et tout", il a proposé et puis voilà p'tit à p'tit comme ça j'suis venu chez lui, il m'a fait écouter des sons, j'lui faisais écouter des trucs et puis l'idée elle est venue d'enregistrer carrément un album. Donc on s'est...lui comme y bossait dans ce studio, finalement il m'a servi à enregistrer un album

FR Alors vous avez enregistré dans les moments où le studio était libre, comment c'était ?

Louis Ouais »

Remarquez le rôle crucial, que comme souvent dans cette enquête, l'ingénieur du son apprenti ou expérimenté, joue dans l'accomplissement des projets d'enregistrement des musicien-n-e-s. Louis s'est trouvé son Geoff Emerick (et inversement) mais sans les moyens d'Abbey Road.

Les seules formations du panel qui ont pu obtenir de bonnes conditions de travail en studio sont celles qui ont été prises en charge, qui par un label, qui, par des techniciens de Radio France. Dans les deux cas, la "découverte" du groupe est effectuée par un parisien

« **Sabine** Ca a commencé en août 2004, on a fait les cobayes pour Radio France. Ils devaient tester une nouvelle console numérique. C'est notre ingéson qui connaissait une personne qui travaillait à Radio-France et lui a dit "j'ai un groupe, *Macthink*, qui pourrait,

peut-être, être intéressé”. Nous, en contrepartie, on récupérait trois titres. Donc on y est allé. (...)

FR Vous étiez chacun dans des cabines ?

Sabine Non, on a enregistré sur la scène du studio 105 avec des retours. Après avoir enregistré tout le monde en même temps, j’ai fait des re-re simplement sur deux titres, et puis rajouté des chœurs. (...) On n’a pas assisté au mix. Il a mixé dans la nuit et il est revenu le lendemain matin à 8 heures, la tête un peu dans le gaz, pour nous annoncer qu’il avait aussi envie de nous produire (rires), essayer de nous faire rencontrer du monde etc. Donc c’est arrivé comme ça, c’était un coup de foudre musical. Et puis, on a enregistré en studio, avec les personnes qu’il nous a présenté, en février 2005 dans un studio aux Lilas (93). C’est dans une maison privée où il a tout son studio chez lui. (Rires) C’est la belle vie !

FR Vous avez enregistré combien de morceaux ?

Sabine 12 titres »

Autre récit, assez voisin, relatant l’entrée dans le monde professionnel

« **ADN** Tout s’est passé très vite en septembre 2005. Je vais te faire toute la chronologie, mais on a fait un tremplin qui s’appelle Emergenza (*tremplin où j’ai filmé la prestation de Saltlake*) et qui est assez réputé. On l’a fait pour faire des dates de concert à Paris, on est arrivé en finale française et on l’a gagné, c’était à l’Élysée Montmartre. Du coup on est parti en Allemagne et on est arrivé troisième à la finale internationale. (...), Et donc on est resté en contact avec le sous-directeur d’Emergenza qu’a à peu près notre âge. (...) Il nous a dit : “je sais pas comment vous aider mais on va garder le contact, on va s’voir tous les mois et on verra au fil du temps comment on pourra vous aider avec Emergenza”. Lui, il savait qu’on voulait devenir professionnels. Après un moment nous on lui a dit : “ce qu’il nous manque c’est un management, un vrai, professionnel” parce qu’on avait une copine qui nous a fait du booking mais c’était pas pro.... C’était bien, ça nous a fait énormément avancer mais c’était limité. Et lui a décidé, en tant que numéro 2 d’Emergenza, de devenir notre manager et à partir de là tout est parti. C’est un mec qu’est super motivé et qu’a pas mal de pouvoir par le biais de son entreprise et en même temps c’est un chef d’entreprise de 25 ans, c’est un mec qu’est sur-motivé, c’est un mec qui travaille non-stop, qui doit dormir quatre heures par nuit, qui une semaine est à New York, le lendemain à Dublin et la semaine d’après qui est en Italie et le jour d’après est en concert avec nous pour nous regarder. (...) Il nous a trouvé le label, on a signé en coproduction avec lui et le label (*par un étonnant hasard, ce label est le même que celui qui a signé Macthink*), on a eu un vrai gros budget pour faire un vrai gros disque professionnel. »

Et à cet endroit, la “méthode Abbey Road”, avec sa temporalité particulière et la division du travail qui lui est propre, est devant nous. Laissons ADN nous la décrire

« **ADN** Donc, on a passé un mois dans un vrai studio à Paris à Latitude 101 et on a fini là en mai (2006). Ça a été une révolution pour nous, on a eu un réalisateur italien (*un producteur-arrangeur*) qui travaille aussi chez Emergenza qui est venu nous enregistrer le disque et qui nous a fait un son un peu spécial etc. etc. Donc, ça c’est vraiment une belle réussite. Le disque va être fini d’être masterisé le 5 juillet, il sortira pas avant janvier 2007 parce que le tourneur est pas prêt à nous monter une tournée à la rentrée.

FR Qu’est ce que vous entendez par un vrai studio ?

ADN Avoir un réalisateur artistique et d’enregistrer dans un vrai studio et pas comme quand on a enregistré la première démo, pas dans une grange, avec un PC et avec une Mackie (*console de mixage réputé pour son rapport qualité/prix*). (...)

FR Vous avez tout fait en cabine ?

ADN Oui et on n’a jamais enregistré en live (...) On a passé deux mois à faire ce qu’on appelle une pré-production avec le réalisateur qu’est venu en répète. On a répété pratiquement quatre fois par semaine pendant 2 mois avec lui. C’était vraiment quelque chose d’assez fatigant car en plus on travaillait tous à côté, y’en a qui venaient de Paris, y’en a qui venaient de Rambouillet, la salle de répète est à Buc (78), juste à côté de Versailles, ça fait pas mal de déplacements. Le réalisateur est arrivé, il a modifié les morceaux et il a fait un certain nombre de choses qu’on avait jamais fait. On était prêt à le faire, mais en même temps c’est toujours difficile pour un artiste de...

FR Il parlait anglais ?

ADN Oui on parlait anglais, il parlait très peu français donc c’est une barrière supplémentaire (...) *On a eu beau prendre deux mois pour la pré production, préparer les choses au maximum et se dire “on arrive au studio et on sait exactement ce que l’on a à faire” ça s’passe jamais comme ça. On arrive au studio et on a encore envie de faire plein de choses. Des choses qu’il avait lui-même jamais entendu, parce qu’on avait fait des p’tits interludes, des p’tits trucs en plus que on se sentait pas dans l’obligation de lui montrer (c’est moi qui souligne). Pareil, on lui a fait écouter un truc une fois mais lui il a pas apporté son attention là-dessus. Y’a eu plein de nouveautés de chaque côté, c’est pareil on a fini la dernière chanson, on a fini de la composer avec lui 3 jours avant l’entrée en studio du batteur. Donc on est vraiment arrivé avec des morceaux qui avaient six ou neuf mois et des morceaux qui étaient complètement jeunes*

FR Et pour le mix, comment ça s’est passé ?

ADN Le mix il a été beaucoup seul. Nous on a été présents, enfin certains. Le groupe de leaders, entre guillemets, qu’est le

chanteur, un des guitaristes et moi, les trois plus anciens finalement et les trois qui ont le plus de facilités en communication aussi. Parce que tout le monde n'a pas la facilité de parler, surtout dans le groupe, donc on a surtout été tous les trois là-bas »

Comme ses illustres ancêtres Beatlesiens, *Solid* a un manager et surtout un réalisateur, un producteur chargé de faire sonner le groupe et de veiller à la bonne marche des séances et du mixage. Comme les Beatles sont venus auditionner et enregistrer à Londres, un des Yvelinois du groupe (certains membres du groupe résident dans la capitale) a émigré à Paris pendant la période d'enregistrement

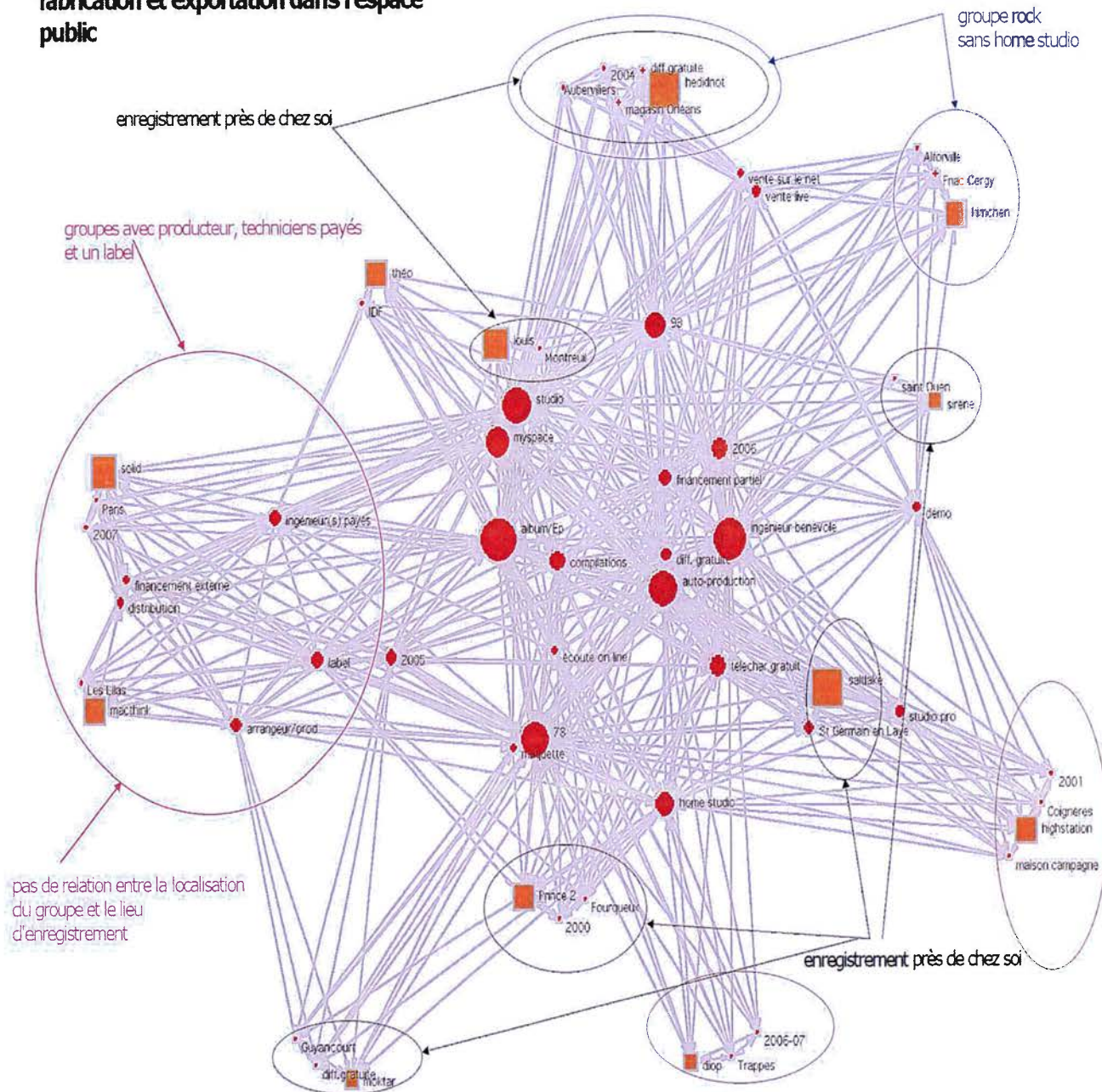
« **ADN** Moi j'ai passé un mois sur Paris, j'ai dit au chanteur "j'vais habiter chez toi, car j'ai envie d'aller au studio, c'est un truc que j'ai envie d'vivre" et j'ai pas envie de faire des allers-retours tous les jours, j'ai pas les moyens. »

Et comme dans toutes les chambres (domestiques ou professionnelles) que nous avons examiné depuis le début de cette étude, la discussion s'installe

« **ADN** Donc on a été trois à être là-bas pratiquement constamment. On le laissait faire le mix, il travaillait de son côté. Moi j'allais le voir pour voir un peu comment il fonctionnait, je pense qu'on a tous fait un peu ça mais sans rien dire. Pour les prises aussi j'allais voir. (...) Pour le mix ça se passait à peu près de la même façon, mais lui il travaillait et après il nous appelait pour faire écouter, pour discuter, voir c'qu'on en pense »

Toujours cette boucle de rétro action (*feedback loop*) : "écouter, discuter, voir c'qu'on pense", ce principe d'organisation technologique, intellectuel et relationnel dont cette étude montre aussi bien la permanence que les incessantes métamorphoses.

fabrication et exportation dans l'espace public



Cartographie n°10 Fabrication et exportation dans l'espace public des enregistrements

[Les données concernant les endroits où les enregistrements ont été effectués et les années où ceux-ci ont été disponibles sont inscrites à proximité du nom des formations (carré de couleur orange). Toutes les ressources et les productions sont en rouge. Comme à l'accoutumée, plus des entités sont citées, plus leur grosseur augmente et plus elles sont disposées au centre de la carte.]

c) Diffuser

La dernière cartographie (n°10) est, à égalité avec celle consacrée aux ressources des débuts, la plus dense de la série réalisée pour cette étude. La raison en est que cette carte contient nombres des données traitées dans des cartes spécifiques (notamment celles ayant trait à l'équipement actuel du panel) auxquelles s'adjoignent la fabrication des enregistrements et leur exportation dans l'espace public. Que constate-t-on ?

Territorialité ou proximité ?

*Pour la majorité des membres du panel, il existe une concordance (tendancielle) entre les territoires que les formations (ou les personnes) fréquentent régulièrement (selon les critères définis au début de l'enquête) et ceux dans lesquels elles enregistrent et diffusent leurs enregistrements. Dans cette configuration, on n'enregistre pas très loin de chez soi. De même, c'est également dans ce cadre territorial que l'on place en dépôt (dans des Fnac et/ou des disquaires indépendants) ses enregistrements auto produits ou que l'on les vend à l'occasion des concerts. À cet espace de référence, peuvent s'ajouter des territoires où les membres du panel ont (eu) des attaches familiales ou amicales, par exemple la région d'Orléans dont sont originaires la guitariste et la batteuse de *Hedidnot* ou la maison de campagne des parents de Marc.*

Je viens d'évoquer le fait de déposer dans des magasins des CD auto produits dans des studios d'enregistrement ou des home-studios mais pour deux des rappers l'enregistrement et la reproduction des supports sont plutôt domestiques et leur diffusion à la fois plus restreinte et plus informelle.

« **FR** Racontez-moi alors comment vous avez diffusé votre CD

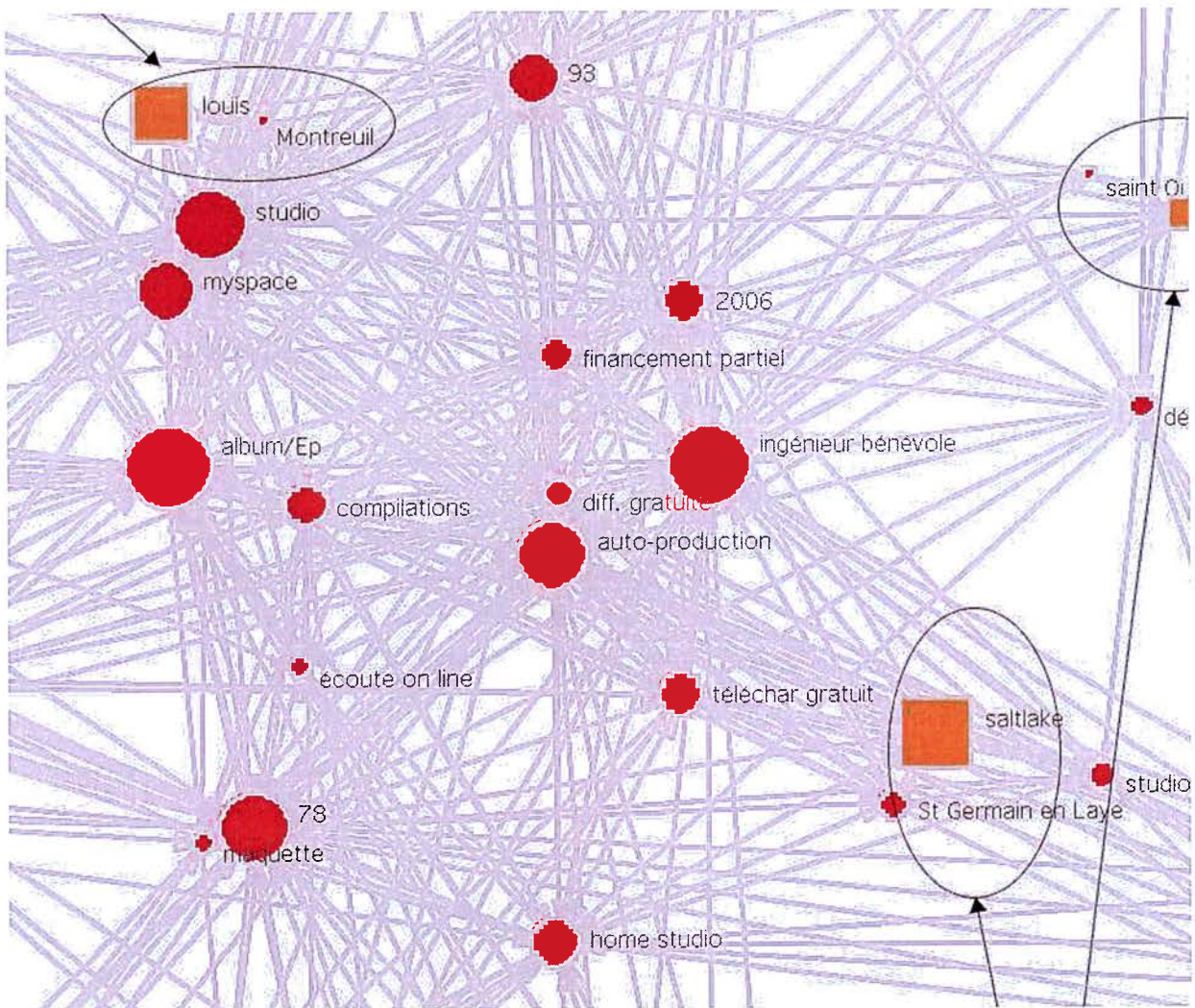
Moktar Donc voilà, mon pote J. il avait une voiture, la voiture à son père une Laguna, et il est venu me chercher à Trappes et j'ai lui dis "t'sais quoi, dans tous les quartiers de Trappes, je fais tourner mon CD". On s'est arrêté dans tous les quartiers de Trappes : "tiens, tiens, tiens", j'en laissais 10 : "tiens tu en feras tourner à Villepreux s't'plait". J'suis allé à Montigny : "tiens H-Tech t'en feras tourner 10 à...tous ceux qui viennent etc., qui habitent dans le coin de Guyancourt et Elancourt", parce que je faisais la boxe là-bas l'année dernière. "Tenez les gars etc., essayez de faire tourner", c'était au mois de septembre, "na na nin, tenez, tiens un CD, tiens un CD tout ça, faites le à tous vos potes, gravez le etc., c'est gratuit y'a pas de soucis" et voilà... »

Parfois même, on n'ignore peu ou prou où sont ses enregistrements

« **Sirène** (...) Y'en a ça circule quand je pose quelque chose et ça circule comme ça

FR Alors comment comme ça ?

Sirène Ben, je sais pas parce que nous on se garde un CD, eux [*les Dř(s) et les compositeurs*] ils se gardent aussi un CD, et à mon avis, ils font des copies, et les autres ils font des copies. Parce que, des fois, je vois des gens : “t’as fait, t’as posé sur ça. Ben oui”. (...) »
Avoir peu de moyens, peu de notoriété implique donc encore plus s’inscrire dans un cadre local.



Premier détail de la cartographie n°10

- Au centre de la carte, en rouge, les entités se rapportant à des enregistrements à destination de la sphère publique : albums (ou EP), maquettes, démos, compilations, titres écoutables sur des pages MySpace ou téléchargeables (contre rémunération ou pas) sur des sites, CD (s) diffusés gratuitement de la main à la main. Cette liste est complétée par les lieux utilisés pour enregistrer (studios de type professionnel et home-studios), les modes de diffusion (auto-production ou label- non visible sur ce zoom-) et le recours à un ingénieur bénévole.

Une entité est rattachée à ceux et celles qui ont réussi à trouver des financements partiels pour enregistrer et une autre aux projets réalisés en 2006, c'est-à-dire au moment de l'enquête. Enfin, des liens relient chaque personne ou formation (carré orange) avec son département d'attache. Les bulles se rapportent aux lieux où les formations ont enregistré, elles sont traitées plus loin.

- On constate que les plus grosses entités sont celles se rapportant aux albums (i.e presque toutes les formations ont fixé leur répertoire), aux ingénieurs bénévoles (capacité à mobiliser des soutiens –rémunérés ou pas- pour mener à bien son projet), à l'auto-production (à l'exception de deux groupes tous les disques sont enregistrés avec "les moyens du bord"). À noter que la taille plus conséquente de l'entité "78" vis-à-vis de la "93" renvoie au fait que les deux groupes produits par un label (et donc ayant mobilisé beaucoup de ressources) sont originaires des Yvelines.

☞ Si l'on en revient à l'ensemble du panel, et quelque soit ici le niveau d'intégration au marché, l'insertion dans un territoire (ville, département, région) est également confirmée par de nombreux usages du Net. On a, en effet, vu que les contacts établis par l'intermédiaire de MySpace concernent souvent des personnes évoluant dans la même région et que certains échanges de fichiers (via les FTP des sites) servent justement à compenser la distance qui sépare les membres d'un même groupe (cf. l'étudiant en médecine parisien Stéphane et le sonorisateur/éclairagiste Francis de Saint Germain en Laye). Enfin, toutes ces initiatives bénéficient du soutien de personnes (techniciens, webmasters, graphistes, managers, amateurs etc...), d'institutions publiques ou privées (les lieux de répétitions, les associations de musiques actuelles, la bourse "jeunes talents" de la ville de Paris, Emergenza, l'aide du service social de Trappes, Le Grand Zébrock, le Cry, la Clef etc.) dont les actions se déclinent dans les divers niveaux territoriaux de l'Ile de France. Toutefois, si cette inscription francilienne (car c'est de cela qu'il s'agit) est bien réelle, elle doit également être mise en rapport avec d'autres inscriptions, bien réelles elles aussi ;

-Les concerts effectués en dehors de l'Ile de France voire à l'étranger (à l'occasion desquels des disques sont également vendus)

-La mise en ligne (sur leurs sites ou MySpace) par certaines formations de leur musique (albums complets ou titres isolés en écoute), ce qui veut dire que leur diffusion potentielle s'étend (potentiellement) au-delà de leur région.

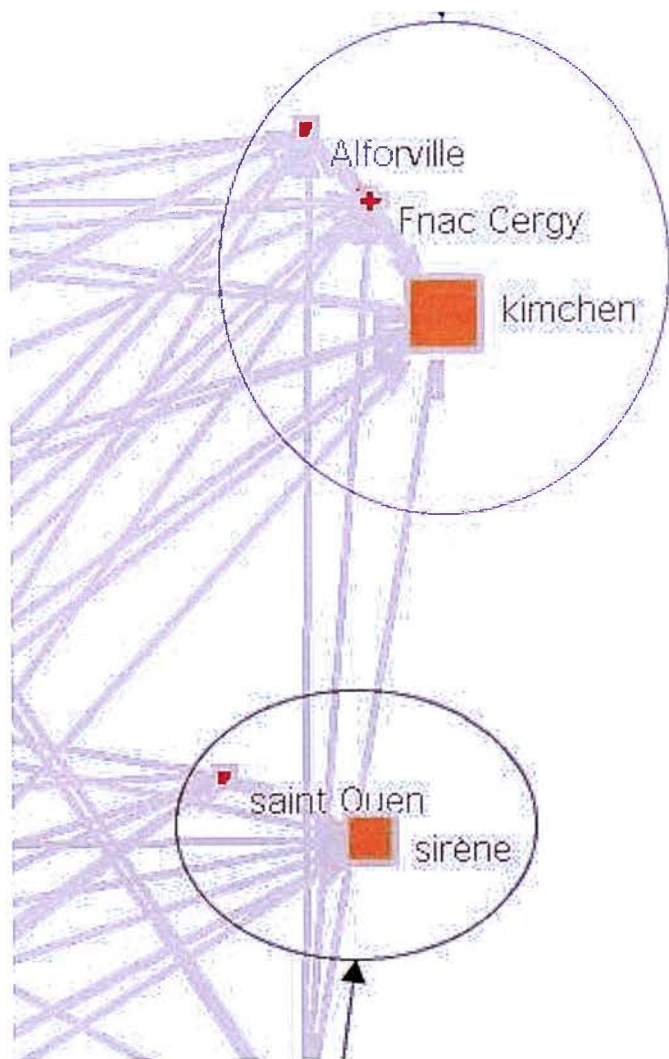
-Quelques membres du panel (par ex. Prince 2 et *Hedidnot*) peuvent aussi compter sur un petit label indépendant ou sur un site spécialisé de vente en ligne.

-Enfin, et c'est un facteur fondamental, les échanges avec des pairs sur le Net s'effectuent aussi sur une base *stylistique* et plus généralement sur la base d'affinités (cf. Vickie)

En conséquence, faire coïncider *stricto sensu* l'espace de circulation des enregistrements et des personnes avec les deux départements où s'est déroulée l'enquête ou même à l'Ile de France serait par trop réducteur. Les modes de représentations du son des membres du panel, leurs références musicales, les différents canaux de circulation des fichiers ne peuvent être correctement représentés par le biais exclusif d'une inscription dans un territoire administratif (ville, département, région), ni même dans une acceptation "purement" géographique¹⁹³. Considérant l'entrelacement de ces différentes dimensions spatiales (qui parfois se chevauchent dans un même médium), il semble plus judicieux de dire qu'à l'exception de *Macthink* et *Solid* (sur lesquels je vais revenir dans un instant), *les formations et individus du panel s'inscrivent dans des relations de proximité*, en donnant à ce terme toute la polysémie

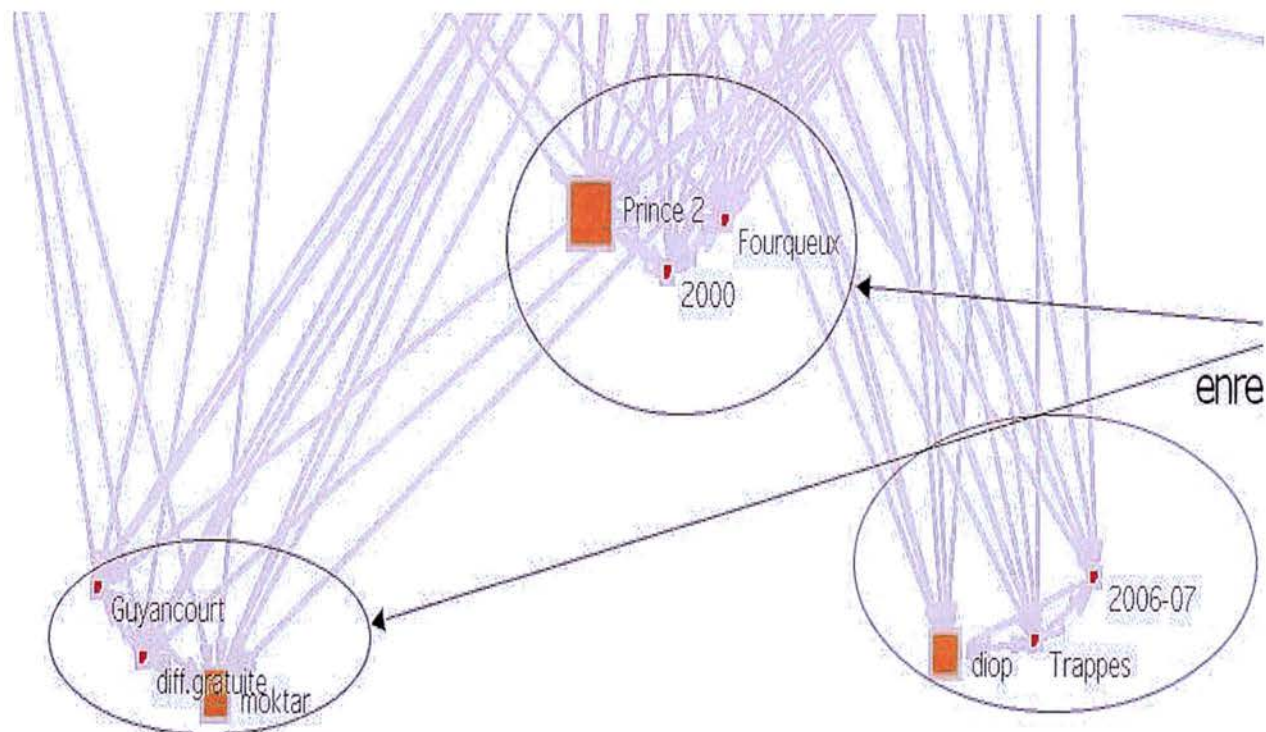
¹⁹³ Il faut d'ailleurs noter que cet état de fait justifie, à mon sens, le fait d'avoir plutôt recouru à une carte de réseaux plutôt qu'à une représentation géographique.

nécessaire ; proximité géographique, administrative, stylistique, technologique, genrée (voir plus loin). Réciproquement, on peut considérer que plus la notoriété d'une formation augmente et plus elle se *délocalise*. Pour le dire autrement, le marché déterritorialise les formations sachant que cet effet n'est d'ailleurs pas non plus absolu.



Deuxième détail de la cartographie n°10

- Le groupe *Kimchen* basé en Seine-Saint-Denis répète au Blanc-Mesnil (93), a réalisé son dernier enregistrement dans les studios de la Muse en Circuit (un studio d'électro-acoustique) à Alfortville (94). L'enregistrement a été effectué par le technicien du studio et à la suite d'un troc entre un responsable du studio et la chanteuse. Le groupe a mis une démo (enregistrée antérieurement) en dépôt dans une Fnac de Cergy Pontoise (95), aux confins de la Seine-Saint-Denis. En outre, sur son site, la formation propose à la vente son CD auto produit .
- La rappeuse Sirène réside à Montreuil (93). Elle a enregistré quelques titres qui figurent dans des compilations qui circulent en Seine-Saint-Denis et en Île-de-France. Elle se rend dans le "troisième sous-sol", situé à Saint-Ouen (93) deux fois par semaine pour poser sur les instrus d'un DJ.



Troisième détail de la cartographie n°10 (l'année indique la date de diffusion d'un enregistrement)

- Moktar réside à Trappes (78), il a enregistré quelques titres à Guyancourt (78) chez un DJ, a gravé et distribué lui-même les CD(s) aux alentours de Trappes.
- Prince 2 vit à Fourqueux (78), c'est là qu'il a enregistré son premier disque avec un ami qui a fondé un label pour l'occasion. Si le disque a eu un succès d'estime dans la presse et le monde techno, il a été mal distribué.
- Diop vit à Trappes. Il a enregistré son disque chez lui et en Belgique et fondé son propre label.

☛ Les groupes "délocalisés"

Inversement, les deux formations bénéficiant du soutien d'un label (basé à Paris) et d'une diffusion nationale n'ont pratiquement plus recours (à l'exception des animateurs de leurs sites Internet) à des ressources locales ou départementales. Pour *Solid*, le label a même fait appel à un arrangeur italien et fait masteriser le disque à Milan. Pour en rester à ce groupe, plus la formation a étendu son audience (par des concerts et grâce à un premier disque autoproduit) et plus la compétence instrumentale a pris le dessus sur la sociabilité locale. Au moment où j'ai réalisé l'entretien, seul le chanteur et ADN (DJ) avaient participé aux débuts du groupe, ADN étant lui-même arrivé après que la formation se soit déjà constituée. Alors que la formation est originaire de "son coin" et qu'il a appris à faire du Djaying pour y être admis, ADN fait l'éloge du manager du groupe en vantant sa mobilité internationale et justifie les changements de personnels en termes de qualité artistique. Cela signifie t-il que *Solid* a entièrement perdu son identité locale ? Non, tant que la notoriété de la formation ne dépassera pas les frontières de l'Hexagone son label le présentera encore ainsi :

« Né en 1999, le groupe *Yvelinois* (c'est moi qui souligne) a évolué sur la plupart des scènes françaises et compte plus de 100 concerts à son actif »

[texte relevé sur le site Internet du label du groupe le 1er avril 2007]

De même, pour *Macthink* qui est produit par le même label

« La sortie fin 2000 d'un premier 5 titres auto produit, "*Macthink*" (...) a permis au groupe de marquer la scène locale (c'est moi qui souligne) et de réaliser plus de 50 concerts en Ile de France ; leur passion et leur travail les ont ainsi conduit à croiser sur scène, en moins de 2 ans, des artistes comme Miro, Tété, Keren Ann, Sanseverino, Aqme, Eiffel, Kyo, Aston Villa... (...) Fin 2001, *Macthink* est sélectionné sur "Yvelive #9", compilation des espoirs yvelinois du réseau CRY pour la Musique (*un de mes informateurs pour cette enquête*), et se retrouve finaliste pour les tremplins MCM sessions. Le groupe franchit un nouveau pas en termes de reconnaissance auprès des professionnels. »

[texte relevé sur le site Internet du label du groupe le 1er avril 2007]

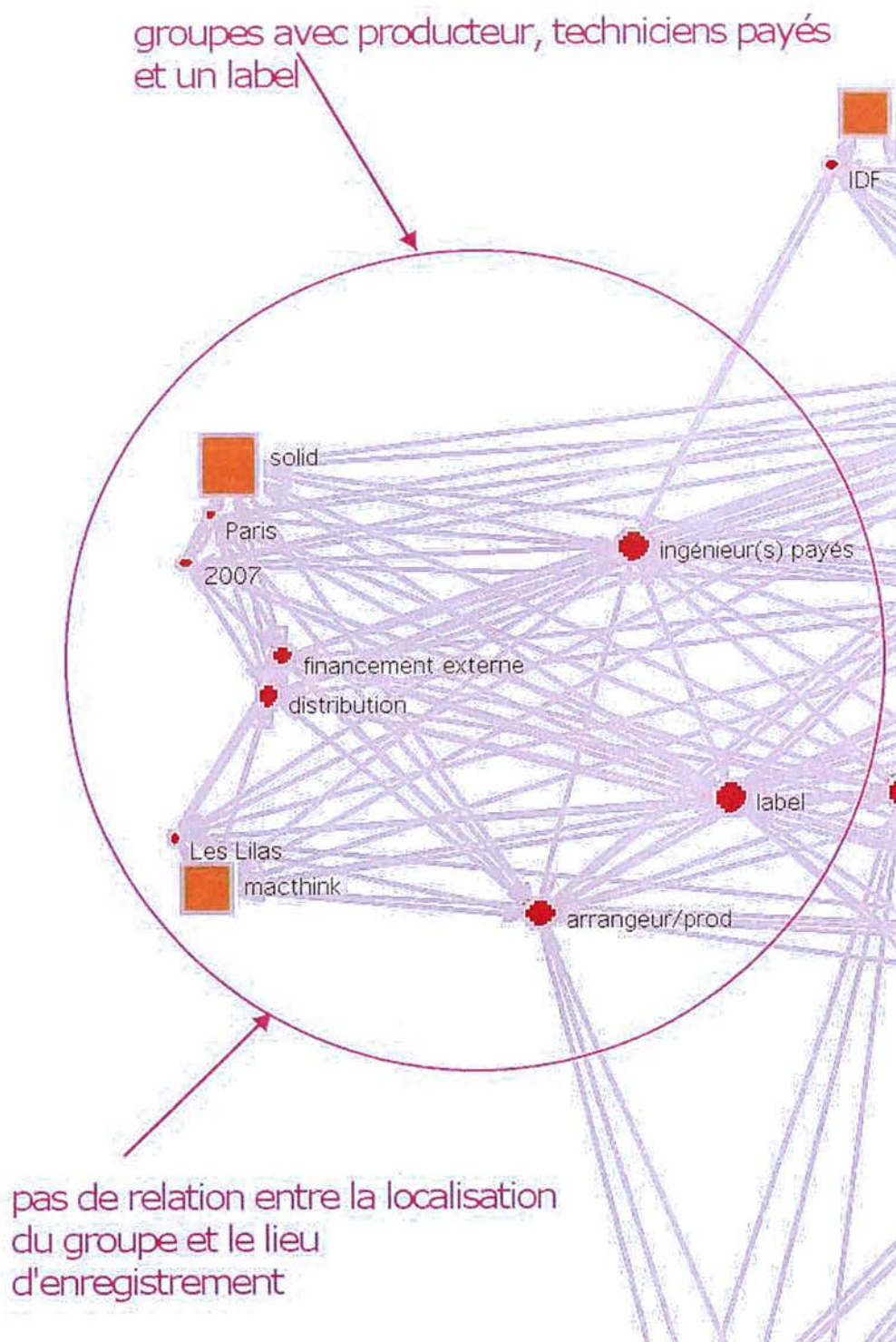
Dans ce même texte est mentionné le soutien que la formation a reçu de la scène de rock publique de Plaisir, ville où ont vécu Sabine et Félix et à proximité de laquelle ils résident. Malgré leurs premiers pas au sein de l'industrie musicale, *Solid* et *Macthink* sont encore des groupes des Yvelines. Toutefois, leur présentation au public s'accompagne aussi de définitions stylistiques, de comparaisons avec des artistes à la stature nationale ou internationale. Si, d'aventure, leur aura devait devenir internationale, ils resteraient sûrement, à l'image d'un fameux groupe de Liverpool, "originaires" des Yvelines mais *sans que cette attache ne*

caractérise leur musique. Ils deviendraient des groupes de rock ou de pop électro français.¹⁹⁴

L'autre conséquence de la délocalisation d'une formation est l'inversion des rapports de subordination. Ce ne sont plus les groupes qui emploient des personnes ou trouvent des soutiens de proximité mais une société qui les engage. *Solid* et *Macthink* deviennent, à leur tour, des ressources (potentielles) pour leurs employeurs. Ils s'insèrent dans une (nouvelle) division du travail où la créativité des personnes doit s'exprimer à l'intérieur de la zone de compétence qui leur est attribuée (cf. le récit d'ADN sur le travail en aval et en amont de l'arrangeur).

D'une certaine façon, *le passage de la pratique amateur au monde professionnel pourrait être décrit donc comme un mouvement conjoint où la délocalisation territoriale va de pair avec la délimitation accrue du territoire de compétence des acteurs.*

¹⁹⁴ Il faut d'ailleurs remarquer que l'industrie musicale et les institutions culturelles ont en commun de considérer que "l'excellence artistique" est déconnectée du territoire (la ville ou la région) dont les membres d'une formation sont originaires. Les Beatles viennent bien de Liverpool mais jouent du rock anglais. De même, le Centre Dramatique National de Reims n'a pas pour mission de jouer des auteurs ou d'accueillir des troupes de la Région Champagne-Ardenne. Il est national en cela, qu'outre que son directeur (trice) est coopté par l'Etat, il propose un répertoire extra local.



Quatrième détail de la cartographie n°10

- Le groupe *Solid*, originaire de la région de Versailles (78), a enregistré son disque à Paris dans un studio professionnel avec un arrangeur italien. Le disque a été masterisé à Milan (Italie). Le manager et le label ont apporté les financements nécessaires et les techniciens (producteur arrangeur inclus) ont été recrutés par le label et le manager.
- Le groupe *Macthink*, dont le noyau vient de Plaisir (78), a enregistré dans un studio aux Lilas (93). Il a été recruté par le même label que *Solid* et a également été pris en charge par un producteur-arrangeur, cette fois-ci français. Pendant l'enregistrement, un quatuor à cordes a enregistré des arrangements inspirés de ceux réalisés par Félix avec ses machines.

☛ Une carte de l'inégalité

Reste encore à noter l'inégalité devant l'enregistrement qui touche les groupes (ou à composante) rock. Du fait de leur effectif (et notamment la présence d'un batteur), il leur est plus difficile de produire un disque avec un home-studio, plus conforme au maquettage (cf. Théo), à l'électro (*Saltlake* et Prince 2) ou à la fabrication d'instrus pour le rap. Si ces formations arrivent à grappiller des séances de studio à la suite de concours, d'échanges ou de locations de locaux privés ou publics, elles ne disposent pas d'assez de temps ni d'argent pour enregistrer et mixer leur musique dans de bonnes conditions. Et significativement, les studios d'enregistrement des locaux de répétitions (privés ou publics) n'ont été mentionnés par ces formations que lors de leurs débuts. À partir du moment où la pratique s'intensifie et les répertoires se stabilisent, ces dispositifs ne sont plus appropriés. De fait, la seule possibilité pour s'initier collectivement et dans la durée à ces outils est de louer un studio privé (mais les prix sont chers) ou de disposer d'un local isolé (cf. la maison de campagne des parents de Marc ou les nombreuses granges apparues durant cette enquête) et de se procurer du matériel d'enregistrement. De ce point de vue, et comme l'avait déjà remarqué Patrick Mignon dans une étude publiée il y a plus de quinze ans¹⁹⁵, ceux et celles qui vivent dans des zones périurbaines (ou si l'on préfère néo rurales), ou à proximité, ont plus de chance de trouver des locaux que ceux qui sont dans des zones à forte densité urbaine où les locaux vides sont rares, chers et les problèmes avec le voisinage fréquents¹⁹⁶.

-L'autre solution pour pouvoir enregistrer est évidemment de trouver un label prêt à produire et financer un disque et qui, avec un peu de chance, fournira non seulement des locaux mais aussi une équipe de professionnels de l'enregistrement. Cette solution a le grand désavantage d'être hasardeuse, entièrement laissée à l'initiative privée et surtout à destination de formations désireuses de se professionnaliser.

-Les autres grands "perdants" sont les rappeurs Sirène et Moktar. Outre qu'ils sont dépourvus, pour l'une, d'informatique personnelle et, pour l'autre, de connexion Internet, ni l'une ni l'autre n'ont la possibilité de poser leurs flots autrement que dans une certaine urgence. La dépendance de ce deux rappeurs vis-à-vis des DJ(s) est manifeste. Aucun des deux n'a eu la possibilité de travailler de façon approfondie, ni dans la sphère domestique, ni ailleurs, sur des projets d'enregistrement. En termes de diffusion, leurs flots circulent dans des canaux relativement confidentiels, qui par ailleurs leurs échappent. Pourtant, là comme ailleurs, la passion et l'engagement sont au rendez-vous. De ce point de vue, il n'y a rien de nouveau sous le soleil entre le dénuement matériel de leurs débuts et la situation présente. Maintenant

¹⁹⁵ Mignon (1991 pages 197 à 216)

¹⁹⁶ Nous voilà de nouveau en présence du "rock garage", une forme de socialisation de rock qui s'appuie sur un type d'urbanisme et d'architecture.

comme avant, les supports enregistrés et les moyens d'enregistrement sont essentiels au hip hop et aujourd'hui comme hier, *les équipements* manquent.

-En ce qui concerne le DJ techno, les groupes d'électro et Louis, si le handicap est moins lourd en termes d'enregistrement (le home studio et le Net offrent de nombreuses fonctionnalités), il n'en reste pas moins qu'il leur est difficile de diffuser leur musique autrement que par des moyens de fortune.

- Dernier point sur cet aspect des choses, le parcours est également périlleux pour des solistes (comme Diop ou Théo) qui outre des moyens pour enregistrer doivent également trouver des musicien-n-e-s pour interpréter leur musique. Pour eux, le home-studio apparaît plutôt comme une obligation que comme un choix.

-En définitive, la comparaison entre les ressources dont disposaient les membres du panel à leurs débuts et celles qui apparaissent sur la cartographie de la fabrication et de l'exportation montre que les inégalités se sont maintenues du côté de certains rappeurs (pas beaucoup plus de supports disponibles qu'avant) et qu'elles se sont plutôt creusées du côté du rock. Le réseau dense du rock des débuts est encore là (et pour toutes les formations de ce type) mais il pêche justement du côté de l'enregistrement et de l'exportation. Pour l'ensemble du panel (à l'exception de Sirène et Moktar), le Net compense relativement ce déséquilibre, à condition bien sûr d'être connecté...

6 D'un genre à l'autre

Dans le paragraphe précédent, j'ai noté que l'inégalité face à l'enregistrement se manifestait notamment en fonction du genre de musique. Du reste, si cette analyse concernait le moment où les personnes sont fortement engagées, cette inégalité se manifestait tout au long du parcours des personnes, y compris avant qu'elles ne consacrent explicitement à la "musique". Mais, il existe une autre inégalité, tout aussi prégnante, et qui se manifeste également dès le début des parcours individuels : celle qui a trait aux relations que les hommes et les femmes entretiennent à la "technique". Bien entendu, cette relation différenciée, dont j'ai essayé de rendre compte tout au long de ces pages, est la traduction d'une inégalité entre les femmes et les hommes. Elle nous dit comment, *concrètement*, la différence sexuelle (genrée) se construit et s'entretient¹⁹⁷.

a) Des réseaux de sociabilité (essentiellement) masculins

Les récits des membres du panel nous ont montré que les groupes de rock se constituaient dans le cadre de ce que j'ai appelé une "sociabilité

¹⁹⁷ Pour ce paragraphe, je suis à nouveau redevable aux ouvrages suivants : Chabaud-Rychter et Gardey et al. (2002), Gardey et Löwy et al. (2000). Löwy (2006), Goffman (1977/2002), Butler (2005/2006), Mead (1966), De Lauretis (2007).

de pâté de maisons” et qu’elle concernait au premier chef des jeunes garçons. On a également vu que les liens se tissaient à partir d’un goût commun pour des groupes de rock presque exclusivement masculins (par exemple Nirvana). À partir de là, ces groupes d’adolescents se procurent des guitares et commencent à communiquer intensément *par l’intermédiaire* de ces instruments et d’autres objets comme des cassettes et/ou des tablatures. Et les compétences qu’ils acquièrent à propos de ces objets leur permettent de se *mesurer* à leurs pairs masculins. Même si les objets techniques y sont moins présents, les joutes informelles de hip hop racontées par Diop et Moktar s’inscrivent également dans ce schéma d’analyse. Comme l’avait déjà noté Simon Frith (1978) dans une enquête menée à la fin des années soixante-dix au Royaume-Uni, *c’est par l’érudition et la maîtrise d’objets techniques et d’instruments de musique que les garçons se font une place dans l’univers musical* et nouent des relations entre eux. La musique et ses outils servent de cadre à la socialisation des jeunes adolescents et à leur admission dans des réseaux locaux. C’est par *la compétence instrumentale* que nombre d’échanges entre jeunes garçons s’organisent et se stabilisent. Cette lecture permet de mieux comprendre les récits d’initiations recueillis lors de l’enquête, par exemple Victor évoquant son pote *plus expérimenté* que lui en guitare (« il m’a fait découvrir des (...) trucs genre Extreme, Satriani des trucs de guitar-hero que toi t’écoutes pas si t’es pas guitariste finalement»). Le fait est, qu’à l’exception de Diop et de Moktar, pas un garçon n’a relaté ses débuts en mentionnant qu’il chantait avec les disques. Du reste, même l’écoute des disques a souvent été présentée par les membres du panel comme une opération analytique. Il suffit par exemple de se rappeler Marc disséquant les différents instruments dans les morceaux de Jimi Hendrix, de Prince 2 écoutant le Velvet Underground avec l’article de fond sur le groupe dans les Inrocks ou de Théo évoquant à plusieurs reprises ses déficiences en matière d’analyse harmonique. De fait, l’érudition musicale est plutôt une affaire de garçons. Et lorsqu’une jeune fille aime le rock et lit des revues musicales, elle trouve peu d’amies pour converser

« **FR** Quand vous m’avez parlé des ami(e)s au collège, aux lycées, qui écoutaient d’abord des choses pareilles que vous et ensuite, vous qui écoutiez d’autres trucs, y’avait autant de mecs que de filles ?

Tania Non, en fait mes amis avec qui je sortais, ces amis qui écoutaient beaucoup de rock c’étaient des garçons, très, très peu de filles et les amies avec qui j’étais à l’école, c’étaient des amies pour moi différentes parce que je partageais pas forcément la musique... ou *ceux avec qui je partageais la musique c’était des garçons* (c’est moi qui souligne)»

Si on observe les groupes ayant provoqué des déclics, on va d’ailleurs retrouver cette distribution entre des groupes de rock “dur” comme Nirvana, Red Hot Chili Peppers (dont le machisme est légendaire),

Gun'n Roses ou Public Enemy (ici du rap) et, à l'instar d'Hendrix, des artistes dont on admire la maîtrise et la virtuosité. Voici ce que dit Prince 2 (DJ et batteur) de ces motivations d'apprenti

« **FR** Est-ce que tu as emprunté à des batteurs de référence ?

Prince 2 Oui oui c'est l'énergie que dégageait la batterie à la base comme instrument sur tous les disques qui m'a intéressé. T'écoutes Nirvana, bien sûr, l'énergie elle vient du chanteur qu'a une bonne rage et tout mais *c'est la batterie qui fait la machine de guerre*, qui fait avancer tout. Moi c'est ça qui m'intéressait dans la batterie, dans celle de Dave Grohl. Et après je l'ai redécouvert dans Led Zep par exemple, avec John Bonham mais bien plus tard. Et voilà c'est ça qui m'intéressait: "c'est imparable, ça avance, ça va vite, ça cogne"

FR Tu t'imprégnais des disques, tu écoutais précisément ce que faisaient les batteurs ?

Prince 2 Voilà ça c'est l'apprentissage d'un instrument, au début on sait pas c'qui fait, *c'est ça qui nous fait bander quoi* (rires) et en fait au fur et à mesure on arrive à analyser: "ah oui ce break-là, j'veais l'reprendre et tout". Mais au début, non, tu t'en fiches de ce qu'il joue précisément, ce qui compte c'est l'énergie. Surtout un instrument comme la batterie qu'est un peu physique. Je sais que des mecs comme Tony Allen ils sont là: "la batterie ça doit se caresser" mais moi ce qui m'intéressait dans la batterie c'est que ça cogne. " (c'est moi qui souligne)

La puissance guerrière et l'érection sont successivement convoqués puis la capacité analytique vient ensuite s'ajouter à ces deux registres.

Plus généralement, on peut faire l'hypothèse que la presque totalité des garçons du panel (excepté Stéphane) ont imité les disques parce qu'ils avaient le désir de se hisser au niveau de leurs modèles, d'atteindre à une maîtrise que leurs pairs puissent estimer (au sens conjoint de l'admiration et de la mesure). Et cette maîtrise, j'insiste sur ce point, passe par la maîtrise d'objets technique ou d'instruments et du savoir mesurable.

À contrario, les récits des premiers pas des jeunes filles sont beaucoup moins peuplés d'objets. Bien qu'elle nous ait relaté la place considérable dévolue aux disques dans sa famille, Sabine a bien expliqué qu'elle chantait et dansait avec ses amies sur les disques lorsqu'elle était petite, qu'elle ne recourait pas à un instrument. De même, les fascinantes séances de dédoublement avec son appareil-cassette se sont déroulées *sans instrument de musique*. Ou plutôt si, son instrument à elle, c'est la voix, c'est son corps. Elle n'arrivera d'ailleurs jamais à faire du piano classique son allié, jusqu'à s'en séparer. Il en est de même de la plupart des femmes interrogées qui même lorsqu'elles ont été encouragées par leurs parents à pratiquer un instrument (par exemple Cathy ou Marie) relatent leurs débuts en évoquant leur plaisir (souvent sur le mode de l'addiction) de chanter qui avec Mariah Carey,

qui avec Mylène Farmer qui avec les paroles de Télé Poche et un magnétophone. Il suffit aussi de se rappeler que si Prince 2, Dany et Sabine dialoguaient d'une façon similaire avec leurs magnétophones à cassettes les deux garçons l'ont fait avec des instruments de musique. Et, même si Dany et Prince 2 ont bien raconté avoir chanté dans leurs démos, *ils n'en ont pas fait du chant leur activité publique, cette audace s'est strictement cantonnée à la sphère domestique, à l'abri des regards des parents comme des pairs.*

b) Les hommes intercesseurs

Bien évidemment, ce rapport genré aux objets ne naît pas comme par enchantement. Il est déjà présent dans la structure familiale. Une jeune fille a (presque toujours) besoin d'un homme pour accéder à la musique, comprenez aux objets. Parfois même en provoquant des drames

« **FR** Au moment de votre premier groupe rock, vous disposiez déjà de quoi écouter de la musique dans votre chambre ?

Sabine Oui j'avais été chercher avec mon père, qui m'avait donné une certaine somme d'argent, une chaîne hi-fi. *Maman en a pleuré car la chaîne hi-fi était très chère et moi j'étais heureuse comme tout* (c'est moi qui souligne). C'était une Kenwood : cassette tuner et CD. Et je me suis aussi acheté un micro.

FR C'était une double platine cassette ?

Sabine Oui je n'arrêtais pas de m'enregistrer »

Pourquoi donc la mère de Sabine pleure t-elle ? Probablement pas parce qu'elle trouve que l'on dépense trop d'argent pour sa fille mais plutôt que cet achat n'est pas approprié *pour une fille*. Le récit de l'initiation par son père de Sabine aux objets musicaux a un autre intérêt. Il nous montre que lorsqu'un père audiophile ou musicien n'a pas de fils, il peut lui arriver de faire de sa fille "un musicien". Les pères qui n'ont pas de fils à qui offrir la Gibson dont ils rêvaient (Touché 1998) les offrent à leur fille. Si d'aventure, un rival se présente, les choses peuvent alors se tendre. Ainsi, l'arrivée de Dany dans le vie de Cathy correspond au moment où les relations se détériorent entre celle-ci et son père, musicien et ingénieur du son. Pour expliquer ce "divorce", Cathy mentionne le fait qu'elle ne pouvait utiliser librement le matériel d'enregistrement de son père mais aussi que celui-ci trouvait sa façon de composer trop "intuitive"

« **Cathy** Oui. Et sinon après quand je composais j'ai jamais voulu, j'ai jamais réussi, en fait, à faire un mi, un ré et puis un do et puis un machin. Pour moi c'était "ben tiens ça c'est une mélodie un peu bizarre, ça sonne un peu chelou". Justement ça étonnait mon père qui disait : "j'comprends pas, c'est quoi cet accord, tu fais toujours des trucs bizarres". Voilà ça l'a toujours désorienté c'est pour ça que, au bout d'un moment j'en ai eu marre, on s'comprenait plus, on était en décalage. Ben voilà comment je procédais c'était surtout au feeling, par accidents. »

D'un commun accord, Dany et elle renoncent à utiliser le studio du père et fondent un groupe.

*Précisément, l'enquête montre que les jeunes filles accèdent à des groupes de rock par l'intermédiaire de jeunes garçons. C'est par exemple à l'occasion d'un gala au lycée que Félix propose à Sabine de rejoindre son groupe. Qu'il s'agisse de Cathy ou de Sabine, leurs conjoints respectifs, Dany et Félix, leur délèguent le chant et l'écriture des textes, autrement dit *ce qui a trait à l'intimité et au corps*. Ce territoire-là est entièrement délégué aux femmes.*

« **Dany** Moi j'mets une basse approximative, juste la fondamentale, juste pour donner une impression. La partie de batterie c'est pareil, juste pour donner la pulse et encore, après le batteur ben il fait c'qu'il veut. Il a à peu près les intentions, et après c'est des idées et Victor (*le bassiste*) il refait plein de choses, il se repose dessus précisément. *Y'a qu'la voix que je fais jamais, la mélodie* (c'est moi qui souligne) »

Considérant cela, on se rend alors compte que *si les hommes jouent pour les femmes le rôle que les hommes assignent aux instruments, les femmes servent également d'intermédiaires aux hommes. C'est par leur truchement que peut s'exprimer dans une formation ce que des hommes ont des difficultés à expliciter*. Réciproquement, les femmes confient aux hommes la gestion de la technologie et tous les "ennuis" qui vont avec. Les garçons jouent des instruments et manipulent des machines, les filles jouent de leur corps et expriment avec des mots ce qu'elles ressentent. Chacun gère, parfois avec beaucoup d'autonomie, son territoire respectif

« **Sabine** Oui, on travaillait au click. Après, on changeait de place. *Il (Félix) m'expliquait vaguement comment ça marchait (je ne voulais pas savoir ni comment ni pourquoi)* et ça durait des heures. Je me mettais à faire des nappes de violon, des choses comme ça (c'est moi qui souligne) »

Comment est ce que les chanteuses procèdent-elles pour élaborer leurs mélodies et écrire leurs textes ? En recourant à la "méthode populaire", si souvent rencontrée par ailleurs

« **FR** Comment est ce qu'elle travaille (*Cathy*) ? Tu lui fournis pas des bandes ?

Dany Euh, de moins en moins. Très rapidement, j'ai été avec Cathy pendant sept ans et depuis deux ans on n'est plus ensemble. On était toujours ensemble et elle, elle passait la journée à chantonner, à siffloter, et ah ! ah ! dès qu'y'avait un truc qui m'tappait dans l'oreille j'essayais de trouver quelque chose ou inversement. Je trouvais un riff ou un truc et elle essayait de se poser dessus. C'était constamment comme ça »

On le voit, les femmes et les hommes qui jouent du rock, du hip hop ou de la techno procèdent de la même manière que les garçons, par accumulations successives. La différence des sexes ne s'établit pas tant dans la façon de travailler mais dans la répartition des tâches. Parfois, le

monde de fonctionnement du groupe traduit de façon évidente cette distribution genrée. Ainsi dans *Saltlake*, les garçons fabriquent des bases instrumentales et les confient aux deux chanteuses qui travaillent de leur côté, presque à l'abri du regard des deux autres.

« **FR** Et comment les parties de chant arrivent alors ?

Stéphane On leur grave un CD avec les morceaux et, elles, elles ont des créneaux de répétition à la Clef dans le grand studio

FR Dans le ?

Stéphane 'fin y'a deux studio de répétition, donc c'est dans le grand studio de répétition de la Clef. Elles font tourner le CD, elles ont chacune un micro et elles chantent comme si c'était

FR Donc elles improvisent

Stéphane Ouais, voilà. Alors moi je, *elles bossent dans leur coin donc moi je sais pas comment elles travaillent, tu demanderas à Catherine mais...* (c'est moi qui souligne) » (...)

FR Et elles, elles ont pas de moyens informatiques ? Elles retravaillent pas, elles dupliquent pas un truc pour avoir une boucle plus longue justement doubler une structure pour essayer comment ça ferait ?

Stéphane Non, pas encore en tout cas, en tout cas pour l'instant c'est pas leur démarche

FR Et après comment, elles enregistrent ce qu'elles font ou comment c'est ?

Stéphane P't'être elles s'enregistrent sur minidisk, j'sais pas trop comment elles font »

Stéphane et Francis délèguent aux "filles" la composition de textes et des mélodies, sans même trop savoir comment elles procèdent. Chaque partie de la formation a sa propre boîte noire qui masque aux autres *comment* on fait : la clé USB des instrumentistes empêche d'accéder aux réseaux physiques où circulent les sons des garçons tandis que les murs du local de répétition (qui s'appelle la Clef !) protègent les filles. Étonnante façon de procéder ? Pas tant que ça, le groupe Portishead, une formation anglaise de trip hop connue dans le monde entier, travaille exactement de la même manière. Le DJ et le guitariste du groupe préparent *ensemble* des maquettes dans leur studio qu'ils remettent ensuite à Beth Gibbons, la chanteuse du groupe. Celle-ci élabore alors ses parties vocales et ses textes dans son propre home studio. Une fois achevées ces deux étapes successives, le groupe se réunit et "répète". Dans le film de Pascal Signolet *Welcome to Portishead* (que les membres masculins du groupe ont fait interdire de diffusion parce qu'ils trouvaient que Beth Gibbons avait trop la part belle), le guitariste explique qu'il ne saurait être question d'aller voir comment Beth travaille chez elle, qu'il aurait l'impression de violer l'intimité de la

chanteuse¹⁹⁸. *La différence des sexes, entre les membres du panel, se construit (et est entretenue chaque jour) à partir du rapport aux objets techniques.*



Figure 44 Le groupe *Saltlake* en concert

On remarque que la position respective des hommes et de femmes sur la scène traduit bien la répartition genrée des responsabilités. La scène est ainsi séparée en deux parties distinctes ; à gauche, les deux chanteuses, habillées avec le même costume et offrant leur corps et leurs mots au public (une des chansons a comme refrain « fuck me »). À droite, les deux musiciens avec leurs instruments rock (basse et guitare) et leurs machines. Ces deux derniers ne sont pas vêtus autrement que dans la vie courante car c'est par leur maîtrise instrumentale qu'ils font valoir leurs compétences. Au début et à la fin du show (présenté lors du tremplin Esperanza au Gibus à Paris), le bassiste présente la formation et mentionne l'adresse Internet du site du groupe. Les chanteuses ne prennent la parole que pour chanter. Au moment où j'ai commencé la rédaction de ce rapport l'une des chanteuse a quitté le groupe. Je n'avais pas réussi à fixer un rendez-vous pour un entretien avec aucune des deux vocalistes.

¹⁹⁸ *Welcome to Portishead* Documentaire de Pascal Signolet. Morgane productions 1998. Les raisons de l'interdiction du film m'ont été rapportées par le cinéaste



Figure 45 Les deux chanteuses de *Saltlake*



Figure 46 Une des deux chanteuses et le bassiste

Durant tout le concert auquel j'ai assisté, les chanteuses et les musiciens sont restés dans la partie de la scène qui leur était attribuée. Les musiciens regardant leur partenaire instrumentiste ou les machines et les chanteuses faisant face à leur partenaire vocaliste ou au public. D'une certaine façon, on peut dire que tant en répétition qu'en concert, *les hommes et les femmes du groupe jouent séparément ensemble.*

Jusqu'à maintenant, j'ai évoqué des exemples où des jeunes filles accédaient soit aux objets techniques, soit à des formations par l'intermédiaire de leurs pères ou de leurs petits amis. J'ai aussi parlé de la façon dont les femmes du panel ne s'approchent que très peu des machines. En retraçant avec Marie (batteuse du trio "féminin" de rock *Hedidnot*) son parcours, je me suis également aperçu de la présence d'un intercesseur. C'est sur ses conseils qu'elle décide d'abord de se mettre à la guitare électrique et découvre certains répertoires

« **FR** Et donc y'a eu une guitare électrique c'est ça ? Ça c'est quand ?

Marie Alors ça, c'est la (*classe de*) troisième, c'est quand j'avais 15 ans j'imagine quand j'étais en troisième

FR Qu'est ce qui a amené ça ?

Marie Ben, c'est le fait de rencontrer via Internet, j'ai rencontré un garçon à l'époque où j'étais beaucoup sur Internet. On a sympathisé, lui il était fan de hard rock. Il m'a fait découvrir des groupes de métal, de hard rock et du coup, je me suis...

FR C'est lui qui jouait à Nantes ?

Marie Ouais »

L'ami est batteur et Marie va de temps en temps à Nantes le rejoindre. Là, elle assiste à des répétitions de son groupe. Elle participe peu après à une formation près de chez elle

« **FR** Donc à l'époque c'était vous la guitariste ?

Marie (...) Je crois qu'on a commencé à faire des reprises mais alors ça c'était pas dans cet endroit-là. C'était chez la chanteuse, chez la chanteuse qui avait une pièce avec son piano, une batterie et tout ça et on a commencé par faire une reprise de Metallica, je me souviens c'était "The Unforgiven", des trucs comme ça ou bien de Saint Preux au piano qu'on voulait reprendre façon plus rock

FR Et donc là, y'avait que des filles ? (*dans le groupe*)

Marie Alors là, à l'époque, c'est vrai qu'Tania, la guitariste, et moi, on faisait toutes les deux la guitare et y'avait mon copain, le fameux copain de Nantes à la batterie (...) Donc ça, ça a pas duré très longtemps et c'est après qu'on a eu le premier groupe O...
(..) »

Dans ce nouveau groupe Marie est devenue batteuse

« **Marie** (...) Donc dans le corps de ferme du grand père de la bassiste où on s'était aménagé un local de répétition à la place d'une ancienne écurie (...)

FR D'accord et là votre ami, il était plus là ?

Marie Non, il faisait plus partie intégrante du projet

FR Alors comment vous êtes passée à la batterie ? Comment est venue l'impulsion ? C'est aussi parce que le copain jouait aussi de la batterie ? Enfin, ça vous a donné envie de jouer, je veux dire ?

Marie Ca m'a... *Disons ça m'a p't'être aidée au départ à prendre la chose vraiment au sérieux et p't'être à vouloir faire pareil que lui etc.* (c'est moi qui souligne) mais j'avais commencé la batterie avant de la connaître en fait »

De fil en aiguille Marie, Tania et Ariane fondent un trio. Celui-ci a comme particularité d'être féminin, c'est-à-dire de différer de la norme qui dit qu'un groupe de garçons est un "groupe" tout court. Partant de là, il leur faut faire leurs preuves. Tania pense (et constate) que pour être respectée, il faut justement démontrer autour de soi que l'on n'est pas une fille.

« **Tania** On a envie d'élargir si on est ouvert à plein de choses. Après le coté rêche du début, c'est vrai que moi quand j'ai commencé par le groupe de rock, du fait qu'on était des filles et tout, j'avais pas envie qu'on me dise ; "ah c'est des filles"... des préjugés des gens que j'avais dans ma tête, c'était vraiment... ça va être de la pop, ça va être de la soupe, les filles, ça sait pas jouer de la musique, ça sait pas jouer dans un groupe. "Elles sont là soit pour la frime, soit pour jouer un truc tout doux" et moi j'avais tellement envie d'aller contre ça parce que j'écoutais des choses qui étaient très très rock, parce que j'ai envie que les gens bougent sur scène, j'ai pas envie... j'ai envie que ça soit très dynamique et, du coup, la rage du début c'est ça, pas envie de faire des chansons douces pour ça non... faire des choses entraînantes et puis après j'ai eu envie d'en faire des plus douces. C'est par cycle j'ai l'impression. »

Comme les pères considèrent leurs filles comme des fils, les musiciens peuvent reconnaître à certaines filles un statut de...musicien

« **F R** Vous m'aviez parlé d'un projet avec quelqu'un qui vient de Y... (*il s'agit d'un groupe de rock français des années quatre-vingt très fameux*) aussi... de votre côté

Marie Ouais (...)

FR C'est un groupe mixte c'est ça ?

Marie Ouais

FR Donc ils cherchaient une fille ?

Marie Ouais. Parce qu'ils avaient déjà une batteuse et ils trouvaient ça bien d'avoir une fille à la batterie machin, donc euh... et lui il m'a vu, et il a trouvé que j'avais convaincu quoi et puis...

FR Vous m'avez dit un truc la dernière fois qui m'a beaucoup étonné, vous m'avez dit que vous jouiez comme un mec

Marie Ouais

FR Ca veut dire que vous jouez bien ?

Marie Ben disons, le mec m'a dit : "t'es une vraie batteuse, 'fin t'es un vrai batteur quoi". Il m'a dit : "c'est pas une fille qui essaie de faire de la batterie, c'est une fille qui en fait. " 'fin, voilà. C'est

p't'être un peu prétentieux de le redire mais, ça m'avait beaucoup touché qu'il me dise ça.

FR Et comment, dans quelle mesure ça vous avez touché alors ? (...)
Ils vous disent que vous êtes pas qu'une greluce, c'est ça ?

Marie Ouais (rire). 'fin, ça fait plaisir quoi. J'attends rien des gens mais qu'on me le dise spontanément, c'est vrai que ça fait vraiment plaisir quoi »

J'avais montré au début de cette étude que les garçons choisissaient (et changeaient) leur instrument en fonction des besoins au sein du groupe de pairs auquel ils appartenaient, autrement dit que l'adoption de l'instrument résultait d'une négociation dont le primat était "faisons quelque chose ensemble (entre garçons)". Du côté des jeunes filles, ce sont plutôt les besoins des groupes masculins (trouver quelqu'un pour chanter) ou des prescriptions masculines qui déterminent les options musicales et les choix instrumentaux (voix incluse). L'autre façon de résumer ce point, sans doute plus brutale, consiste à dire que confrontées à l'hostilité des hommes, les femmes n'ont guère d'autres choix que de devenir chanteuses ou de fonder des formations non mixtes. Si les hommes les jugent bonnes, ils leur accorderont alors le statut d'homme.

Pour ADN, il est très difficile de se consacrer véritablement à la musique lorsque l'on entretient par ailleurs une relation suivie avec une personne de l'autre sexe. Une copine ne peut tolérer l'investissement que nécessite un groupe. Comme dirait Godard, *une femme est une femme*

« ADN Le bassiste qui était là depuis le début, il commençait à plus pouvoir suivre le niveau, quoi (...) Déjà depuis un petit moment, il avait pas mal de pressions parce que ça, il avait aussi sa copine qui le tirait et qui cherchait à le faire sortir de ce groupe-là. Quand t'es dans un groupe depuis six ou sept ans et même si tu t'investis pas à fond, il te prend du temps et il prend une part de ta vie. Donc, quand ta copine elle a envie de faire partie de ta vie elle a forcément envie que tu lâches ça, c'est comme une deuxième copine et même c'est parfois pire. Donc il a eu trop de pressions de part et d'autre et il a lâché l'affaire »

c) Fatalitas ? Ontologie ?

À de nombreuses reprises on a vu que les femmes travaillaient exactement de la même façon que leurs homologues masculins instrumentistes. Pour ne (re)prendre qu'un seul exemple, Sirène compose et pose ses textes de la même façon que Louis, Moktar ou Diop. En fait, toutes les personnes de ce panel procèdent en se *posant* sur des supports (sans jeu de mot), qu'il s'agisse de disques enregistrés, de pistes de Cubase ou d'un bassiste et d'un batteur faisant "tourner" ensemble un ostinato dans un local. Cependant, s'il est vrai que la méthode est identique, se pourrait-il qu'il existe *néanmoins* une sorte d'affinité négative, une incompatibilité quasi ontologique entre les

jeunes femmes de ce panel et la "technologie" ? Le récit de Vickie, VJette, et qui a plusieurs fois exercé le métier de webmaster, va permettre de répondre à la question posée.

En évoquant ses débuts, je demande à Vickie si elle s'est initiée aux langages de programmation avec l'ordinateur de ses parents

« **FR** Pas de programmation sur ordinateur ?

Vickie Non pas du tout

FR Pas de bidouillages ?

Vickie Non pas de bidouillages. Les seuls bidouillages, c'était vraiment Internet, 'fin arriver déjà à faire fonctionner la connexion Internet et puis commencer à installer les logiciels de chat, les trucs comme ça

FR Les emails et tout ça...

Vickie Ouais, donc ça c'était le début, j'y ai passé beaucoup, beaucoup d'heures. La nuit essentiellement, 'fin quand la maison était couchée quoi. Et puis ensuite, y'a eu le départ en Angleterre, c'était ma dernière année de fac, c'était un échange et *je me suis retrouvée à Liverpool dans une fac avec une bibliothèque qui était ouverte de 7h à 23h avec quelque chose comme 200 postes connectés en haut débit à Internet, 'fin pas l'ADSL Internet. Tout le temps qu'on voulait. Alors qu'à ma fac à moi à Paris, y'avait 3 postes informatiques qui dataient des années 80... ben là moi ç'a été la révolution quand je suis arrivée et que j'ai vu tous ces ordinateurs, 'fin toutes ces connexions Internet* (c'est moi qui souligne)

FR Alors ?

Vickie *Alors, j'ai passé des heures et des heures dans cette bibliothèque et j'ai commencé à découvrir, puis j'étais étudiante étrangère donc, tous mes ami(e)s, ma famille, étaient restés en France donc, ç'a été le début, de créer des pages personnelles (...)*

FR Et ces pages perso alors, en quoi elles consistaient?

Vickie *Juste avant de partir en Angleterre, on m'avait offert un appareil photo numérique et qui a été quelque chose de très important pendant toute mon année en Angleterre et cet appareil numérique, ben, je prenais des tonnes de photos forcément et ces pages persos, c'était essentiellement de mettre en ligne ces photos, pour montrer où j'habitais, ce que je faisais etc. (...) Et il (l'appareil photo numérique) m'a servi toute l'année, 'fin j'ai pas arrêté et j'avais aussi une disquette, ça m'avait beaucoup marqué d'ailleurs, dans laquelle on pouvait mettre la carte mémoire pour éviter de faire des branchements compliqués sur l'ordinateur et d'installer le logiciel etc.... et donc ça, ç'a été très utile, je m'en rappelle bien et (...) qui permettait de rentrer directement la carte mémoire dans l'ordi et y'avait aussi à cette époque-là, pendant cette année-là, un support qui était important, c'était un disque zip (disque de stockage amovible) qui m'a bien dépanné*

FR Un 100 ou un 200 mégas ?

Vickie Un 100 Mo... qui m'a bien dépanné et qui était très important et donc voilà, et donc toute cette année-là, a été vraiment réglée autour d'Internet etc., appareil numérique avec lequel *j'ai d'ailleurs commencé les premiers bidouillages, les premiers larsens justement, en branchant dans une télé, en me rendant compte que si je tournais l'objectif vers l'écran, ça commençait à faire un truc bizarre... alors voilà, des premières expérimentations comme ça.* Puis, j'ai fréquenté beaucoup d'étudiants qui étaient dans une école d'art aussi (c'est moi qui souligne)

FR Toujours à Liverpool ?

Vickie Toujours ouais, parce que je travaillais au bar de cette école et donc j'ai rencontré plein de gens qui faisaient des installations ... et justement des fois des projections, des fois des .. 'fin en complément d'un spectacle de danse ou d'un ... 'fin de trucs comme ça et donc j'ai commencé à expérimenter un peu plus avec mon appareil photo, à tester un peu ce qu'on pouvait faire avec et à me rendre compte en même temps, 'fin en parallèle de ça, ben *qu'avec Internet y'avait un moyen de diffusion qui était énorme et une fois qu'on allait regarder un peu comment ça marchait derrière les trucs tous prêts des pages persos, j'ai commencé à regarder comment on code et comment avancer là-dedans* » (c'est moi qui souligne)

Point n'est besoin d'être sorcier pour comprendre qu'en Angleterre, ayant tout loisir de travailler du matin au soir avec des ordinateurs et libre de ses mouvements, Vickie s'est alors initiée à la programmation html, au maniement de fichiers numérisés et à même commencer à produire des larsens (dont la traduction anglaise est *feedback* !) avec du signal. C'est-à-dire qu'elle a fait la même chose que Sabine et Prince 2 avec leurs machines respectives ; générer un signal, le reprendre, le déformer, le faire circuler dans un réseau et tout cela en procédant à tâtons, sans idée préconçue, *as a performer* lui ont sûrement dit ses ami-e-s anglais-e-s. Mais bien entendu la différence (qui ne vaut en aucun cas jugement de valeur) avec Sabine c'est qu'elle a pu se construire avec des outils techniques, de stockage et des logiciels. Non pas parce qu'elle était "douée" ou "prédisposée" mais tout simplement parce qu'elle a eu *accès* aux machines. La salle multimédia de l'Université de Liverpool a été son refuge, sa chambre d'adolescente, l'endroit où elle a pu expérimenter à sa convenance dans la temporalité propre à l'apprentissage populaire. Conclusion : j'aurais plus facilement trouvé des DJettes et des ingénieures du son s'il s'était trouvé beaucoup plus « [qu'} *une bibliothèque qui était ouverte de 7h à 23h avec quelque chose comme 200 postes connectés en haut débit à Internet.* » dans les territoires où j'ai mené mon enquête.

7 Conclusions de la troisième partie

a) Des Beatles à l'Île de France : une continuité

Nous voilà arrivés au terme de ce voyage dans la métropole francilienne et force est de constater que nous avons bien retrouvé le mouvement à trois temps (import, appropriation, réexportation) décrit en introduction.

Ce mouvement, c'est d'abord celui qui, par l'intermédiaire des médias et des supports enregistrés amène Nirvana, Mariah Carey ou Snoop Dogg dans les chambres des adolescents des années quatre-vingt-dix. Les cartographies nous ont montré qu'il ne s'agissait alors pas d'un face à face entre un individu et des médias (télévisions, radio, presse écrite) mais qu'une foule d'autres prescripteurs proches et lointains, humains et machines s'activaient pour transmettre aux membres du panel des répertoires.

Quasi simultanément, le mouvement d'appropriation s'est amorcé. Ainsi, nous avons vu les apprenti-e-s *bricoler* leurs machines domestiques et expérimenter, d'abord en solitaire dans les chambres puis avec d'autres, ce qu'enregistrer veut dire. En approchant la loupe, nous nous sommes rendu compte que l'assimilation des "principes du recording" ne s'opérait pas uniquement par l'écoute et l'imitation des disques mais aussi par le fait de (se) réfléchir avec des enregistreurs (domestiques ou non). Au passage, la simultanéité entre la construction de soi dans la chambre et la rencontre d'autres passionné-e-s de musique (et notamment les groupes) nous a montré à quel point l'individuation des personnes allait de pair avec leur socialisation. Certains mode d'appropriation méritent particulièrement d'être notés et tout particulièrement le fait que les enfants d'immigrés apprennent (souvent) avec des supports américains et, au final, rappent en français ou encore que certains acteurs ont inventé l'enregistrement multipistes dans leurs chambres et à l'aide d'un double magnétophone cassette.

Plus généralement, nous avons constaté que tant lors de leurs apprentissages (souvent informels) que dans leurs premières productions, les membres du panel abordaient les situations un peu comme si ils (elles) étaient face à un public, avec un souci (explicite ou pas) de trouver un biais imprévu, non balisé. Ce *mode performatif* nous montre la nature de l'alliance que les amateurs passent avec des techniques. Une alliance peu routinisée (encore en train de s'élaborer), qui se prête à des expérimentations que des professionnels n'aborderaient pas de la même façon. Enfin, on a également compris que le feedback ne pouvait être réduit à un effet sonore (les larsens de Jimi Hendrix) ou à une technologie (le monitoring) mais qu'il constituait véritablement *une technique générale que l'on retrouvait dans bien des situations et objets utilisés par les amateurs* : free parties de rap de Diop, dédoublements soniques de Sabine, livre d'or dans les sites, FTP de Stéphane et Francis, double cassette et dictaphone de Sabine, "adds"

de MySpace, etc. Dans ces mondes très diversifiés, chacun-e prête une attention particulière au retour des autres et, réciproquement, manifeste – sous des formes variées – son sentiment, en temps réel comme en temps différé.

Dans un troisième temps, l'incroyable ballet mêlé de signaux audio, tablatures, MP3, rames de RER, et de répétitions, nous a montré comment ces musicien-n-e-s d'Ile de France organisaient concrètement leurs discussions et la variété des canaux qu'ils (elles) mobilisaient pour faire arriver leurs enregistrements (i.e leurs propres répertoires) dans l'espace commun. Comme dans les deux autres étapes, et loin des clichés sur l'uniformisation des pratiques, nous avons constaté l'inventivité des acteurs et son corollaire une très grande capacité (que l'on pourrait appeler débrouillardise) à mobiliser des gens et des ressources tous azimuts.

Il y a donc bien une continuité historique entre les Beatles et les apprenti-e-s de Plaisir ou de Saint-Ouen, non seulement parce que le répertoire (enregistré) des premiers a parfois servi de déclic aux seconds mais surtout parce que l'entrée en musique des uns et des autres, si elle n'emprunte pas exactement les mêmes terrains est néanmoins du même ordre ; *le fait d'apprendre des supports, de les domestiquer, de s'y projeter et de s'individuer avec eux*. Il y a cinquante ans à Liverpool comme aujourd'hui en Ile de France, la musique n'a cessé de circuler entre *la sphère domestique et l'espace commun*. J'emploie ces deux derniers termes à dessein car, à cette étape de ma démonstration, il me semble difficile de réserver plus longtemps à certains espaces le "public" et de retirer quelque chose aux autres en les cantonnant au "privé". Et ce d'autant plus que cette séparation entre privé et public renvoie communément à une opposition entre des intérêts particuliers (dont le pluriel accentue l'idée d'une conflictualité entre individus) et l'intérêt général, dont l'État (et à travers lui tous ces représentants) serait le garant. Or, nous l'avons vu, à l'échelle historique comme à celle d'un panel d'une vingtaine de personnes, cette opposition ne semble pas valide. Les membres du panel ont autant appris des musiques enregistrées et de leurs baladeurs (à l'époque à cassettes) que des divers enseignements reçus "à l'extérieur". *La traduction (musicale) de ce constat c'est qu'il ne saurait être question d'opposer à priori les lieux où les gens se rencontrent physiquement (sous les auspices d'un prescripteur public) et ceux où l'on dialogue par l'intermédiaire d'objets techniques*, pour la bonne raison que la frontière entre ces deux bornes ne cesse de se déplacer. Il existe bel et bien une continuité entre la scène et la chambre. De ce point de vue, l'exemple du groupe de Saint Germain en Laye (*Saltlake*), utilisant son FTP comme un placard commun, nous a bien montré comment une technologie (en l'occurrence le Web et l'impressionnant cortège d'objets et de protocoles internationaux qui lui donnent consistance) *reliait* des personnes apparemment isolées dans leur appartement. Autrement dit, nous avons pris la mesure du rôle que les supports

enregistrés, les objets de manipulation du son et les canaux de circulation jouaient dans la formation (et le plaisir) de collectifs humains et l'individuation des personnes. On a sans doute pas fini de prendre conscience des transformations que la numérisation induit et, disons le, facilite.

b) Les espaces de la musique populaire

Au fur et à mesure de la présentation de cette recherche, on a vu comment les personnes et les formations s'inscrivaient dans des types d'espaces spécifiques et notamment en fonction de leur(s) style(s). À la façon des scientifiques qui observent, manipulent et désignent des entités (planètes, molécules ou équations) dans leurs laboratoires, les musicien-n-e-s du panel utilisent des *interfaces* spécifiques leur permettant de se représenter, eux aussi, des entités particulières : grilles, tablatures, formes d'ondes, tableaux et diagrammes, interfaces numériques etc... Le mot interface désigne ici bien plus que la seule représentation d'un certain type de musique, mais il inclut aussi tous les types de supports (le manche d'une guitare, un clavier, une clé USB) qui permettent une *prise en main* du son, sa manipulation et sa circulation. Ainsi, considérant l'une de ces interfaces, on va alors s'apercevoir qu'elle entretient des affinités électives avec certains types de lieux et de dispositifs aux travers desquels les informations circulent de façon fluide. Vérifions ces correspondances entre divers espaces avec des exemples qui nous sont désormais familiers

-Le logiciel Guitar Pro est utilisé par le groupe de rock métal (dont trois des membres pratiquent la guitare) *Kimchen*. Bien qu'il soit doté de nombreuses possibilités, Guitar Pro est principalement un logiciel dédié à l'édition de *tablatures*. Dany (principal compositeur du groupe) l'utilise pour simuler à la maison des morceaux. Cependant, leur forme définitive n'émerge qu'à l'issue de longues improvisations et de discussions dans un local de répétition à Blanc-Mesnil (financé par des fonds publics). Lorsqu'ils travaillent ensemble, les membres du groupe ne nomment que très peu les notes à la façon du solfège. Le langage des ingénieurs du son et leurs représentations ne leur sont pas non plus très familières. Les membres de *Kimchen* ont plutôt pour habitude de se montrer des séquences sonores avec leurs instruments (voix incluse), de les désigner par onomatopées (« le plan qui fait tac tac là »), de chanter et d'utiliser des tablatures pour mémoriser des idées. *L'essentiel de leur travail collectif se déroule à la Cuisine, les instruments à la main*. Là voilà, en action, la rhétorique du corps des musicien-n-e-s de rock.

Bien sûr, Dany utilise aussi un peu l'Internet pour diffuser des esquisses de ces compositions, mais ces échanges s'effectuent presque exclusivement avec le bassiste Victor. Enfin, et comme nous l'ont dit Cathy (chanteuse) et Patrick (batter), l'électronique et les synthétiseurs n'ont pas leur place dans cette formation. *Kimchen* joue du rock.

-De son côté, le DJ Prince 2 utilise le logiciel Live, des plug-ins (collectés sur Internet), des instruments virtuels et, bien sûr, un *ordinateur*. Le jour où je l'ai rencontré, il avait un côté de lui un petit sac en toile d'où, à un moment, il a sorti son Mac portable pour me faire écouter des sons. Grâce à cet équipement léger, il peut aisément se déplacer avec ses "projets" et travailler à ses morceaux en cours. Logiquement, la page principale de son logiciel regorge de câbles, de boutons de volume et de synthétiseurs *vintage*. Il lui arrive régulièrement de transmettre et d'échanger par mail des sons et des instruments virtuels. Il a néanmoins besoin d'un "local" pour finaliser ses mixes et masteriser ses morceaux. Prince 2 compose et joue de l'électro.

-Sirène, elle, est familière avec le crayon et la gomme. Au fil de la journée, elle se passe et se repasse mentalement en tête les textes qu'elle devra poser, souvent au débotté, dans le "troisième sous-sol" de Saint-Ouen ou dans les rencontres organisées dans le café musical la Pêche. Elle goûte tout particulièrement de se retrouver dans ces lieux, car c'est souvent là qu'elle trouve, via le contact avec ses pair-e-s, l'inspiration pour de futurs flots. Son corps est son seul instrument et c'est lui qu'elle déplace d'une scène à l'autre, d'un local de répétition à un home studio, là où les DJ (s) jouent leurs instrus. Sirène est rappeuse.

Est-ce à dire que ces trois modes sont antagoniques ou pour le dire autrement que la musique des uns et des autres ne circule pas par les mêmes canaux, qu'ils n'empruntent pas les mêmes routes, que certains auraient besoin de locaux de répétition et d'autres d'autoroutes de l'information ? Et bien non. Car, ils ont tous (ou aspirent à obtenir) un PC, une connexion Internet, un site et une page MySpace. Tous fréquentent des équipements culturels de proximité, à vocation départementale ou régionale¹⁹⁹ -et donc s'y croisent-, tous utilisent Cubase, Emule, des forums de discussion et ont (presque tous) aimé Nirvana et/ou Snoop Dogg dans leur enfance. De plus, à l'intérieur d'une même formation, différents types de circuits, d'instruments et de lieux se superposent. Ainsi, *Higstation* recourt à deux logiciels (Cubase pour tout le monde et Live pour trois d'entre eux), échange des fichiers via un FTP mais répète aussi une fois par semaine dans un "vrai" local, utilise aussi bien des instruments électroniques que rock qui sont souvent joués par les mêmes personnes. De même, on a vu que si Théo privilégie les grilles d'accord et l'esprit "live", il ne s'interdit pas pour autant de collaborer avec des scratcheurs et de maquetter dans son home-studio ce qu'il interprétera in fine avec des musiciens. Possesseur d'un site Internet et d'une page MySpace, il apprécie également les fils que l'Internet permet de tisser avec d'autres artistes.

¹⁹⁹ C'est d'ailleurs parce qu'à un titre ou un autre les membres du panel fréquentaient des dispositifs publics que les associations ressources des Yvelines et de Seine-Saint-Denis ont pu me diriger vers eux.

En réalité, une affinité avec un certain type d'espace n'implique pas pour autant une activité monomaniaque. S'il existe bien des zones limites, des objets frontières (pas de synthés dans *Kimchen*, pas de voix dans l'électro de Prince 2, le moins possible de "quantization" dans les patterns de percussion de Théo), les façons de composer, les sons, les combinaisons inédites d'étiquettes stylistiques et d'outils observés pendant cette enquête témoignent plutôt de la dimension fondamentalement hybride des pratiques, de leur élasticité. Je n'ai pas rencontré et je doute qu'il en existe, de "musique purement rock" ou 100% techno. De fait, et comme le montrent les cartes se rapportant à l'activité actuelle des membres du panel, *les points communs sont au moins aussi importants que les dissemblances*. Le socle commun des débuts (Nirvana, Hendrix ou Snoop Dogg) est toujours là, mais il s'incarne désormais moins dans des répertoires que dans des équipements et des canaux de circulation. Et *si les déclinaisons sont bien individuées, stylisées, les outils sont très souvent les mêmes*. Simplement, chaque formation, chaque individu a sa propre façon d'utiliser un médium et de le combiner avec d'autres. Comme nous l'a rappelé l'exemple de l'imprimerie, la standardisation d'une technologie a justement pour effet de faciliter l'individuation et les dialogues. Comme nous l'enseigne notre expérience perceptuelle, nulle situation ne se répète jamais exactement dans les mêmes termes.

c) Qu'est ce qu'un équipement public ?

S'il est exact que tous les membres du panel fréquentent (parfois assidûment) des dispositifs publics, il faut constater que ceux-ci ne répondent que très peu aux besoins d'objets, de matériel, de logiciels, d'instruments. Bien sûr, ces dispositifs fournissent de nombreuses autres choses, des locaux de répétitions, des aides financières, des cours, des prêts de disques, des spectacles, des formations, de l'accompagnement pour les groupes désireux de se perfectionner, etc.... Mais, sans disconvenir de l'utilité de ces offres, il faut remarquer que la plupart de ces ressources ont en commun d'être délivrées sous forme de prescriptions (celles qui émanent par exemple d'une salle de concert ou d'une médiathèque) et, d'autre part, de se situer dans des bâtiments publics. Or, l'étude montre que les personnes n'ont pas de difficultés à s'orienter "esthétiquement" (grâce aux pairs, médias, P2P, forums etc.) et que, par contre, il leur est beaucoup plus difficile de se procurer – à chacune des étapes de leur parcours- les équipements dont ils (et elles) ont besoin. Pis, on a vu que l'accès à ces ressources était encore plus limité pour les femmes et les personnes dont les familles avaient peu de ressources. Il y a donc là comme une aporie de la politique publique (celle des "musiques actuelles" comprise) qui en privilégiant la prescription esthétique, les lieux de répétition et les spectacles néglige un aspect essentiel de l'apprentissage et de la pratique de la musique. Non pas que les techniques d'enregistrement devraient *aussi* être prises

en compte mais parce qu'elle ne sauraient être séparées de la sphère commune. De ce point de vue, le souci de diversité culturelle devrait moins être exprimé en termes (de bonnes et de mauvaises) esthétiques qu'en garantissant à tous un accès aux techniques et instruments de reproduction, *y compris domestiques*. Il est donc nécessaire de repenser la notion *d'équipement public* pour lui donner toute sa dimension.

Exprimons cela d'une autre manière : enregistrer les métamorphoses de la musique depuis l'avènement du phonographe nécessite de cesser de considérer les espaces communs (théâtre, manifestation de rue, parlement etc...) par lesquels la république s'est constituée comme les seuls lieux authentiques où l'intérêt commun peut s'exprimer. S'il ne fait pas de doute que ces espaces constituent une partie essentielle de ce qui fait société, on ne saurait les désigner comme les seuls endroits où le collectif prend corps. La maison d'aujourd'hui n'est plus la maison royale, le lieu où l'aristocrate recevait et régnait sur sa domesticité, c'est un lieu traversé de flux et où s'inventent, et depuis au moins 1877, les techniques collectives de demain²⁰⁰. C'est de cet endroit qu'ont émergé les *scratcheurs* ("musiquants" avec de vulgaires objets de consommation) et la *house music* (le terme disant bien ce qu'il veut dire). Pourquoi, parce que les musicien-n-e-s de musique populaire n'ont de cesse que de transporter dans les chambres l'éthique et les gestes de la performance, phénomène qui explique certainement la raison pour laquelle des objets sont détournés des usages auxquels ils étaient destinés. D'ailleurs, nous connaissons déjà ce mouvement d'une sphère à l'autre. Ne savons-nous pas que le théâtre, que la République honore et soutient (et dont l'auteur de ces lignes est un praticien), est justement basé sur le fait de transporter un texte, fabriqué dans l'intimité d'une chambre, sur une scène où il est –acte de traduction par excellence– exécuté en public ? Cette même République n'a-t-elle pas pris la peine de donner à chaque ville, à chaque quartier sa bibliothèque ? Or, qu'est-ce qu'une bibliothèque sinon un dispositif qui fournit aux citoyens des instructeurs muets qui agissent à domicile ?

d) Musique et territoire

On a vu à de nombreuses reprises que l'inscription des membres du panel dans les découpages administratifs –ville, département, région– était tangible. La première explication de cet état de fait tient à la nature fondamentalement locale de la *pratique amateur* qui, comme on l'a vu, prend naissance dans des quartiers, des écoles, des familles c'est-à-dire les cadres dans lesquels un-e adolescent-e grandit et rayonne. Plusieurs récits nous ont d'ailleurs instruit sur la relation entre la "sociabilité de pâté de maisons" et l'éclosion des groupes – la plupart du temps masculins– de rock. D'autres témoignages nous ont rapporté

²⁰⁰ Sur l'opposition entre la maison aristocratique et l'espace public : Elias (1985)

l'attraction (et l'effet d'entraînement) que des musiciens locaux exerçaient sur des apprenti-e-s. On a ainsi entendu Moktar citer comme influence un rappeur doté d'une notoriété nationale et issu de sa ville et Francis nous raconter comment il avait été soumettre à Prince 2 (habitant dans la ville d'à côté et entendu dans la salle de concert du coin) ses premiers travaux. Avec la stabilisation de l'activité musicale, la relation aux entités territoriales se raffermi notamment par l'intermédiaire des écoles de musiques municipales, des cours d'instruments et plus généralement par le biais des dispositifs visant à soutenir la pratique musicale, ceux-ci pouvant être de taille variable et avec des objectifs divers (locaux de répétitions, tremplins, formations pour les amateurs etc.). Mais cet ancrage local s'accompagne aussi d'une plus grande circulation. Ainsi, les récits font état de déplacements des apprentis hors de leurs communes de résidence, se déplaçant qui, vers les grandes surfaces des communes voisines, qui, vers le local de répétition ou la MJC les plus dynamiques du canton, qui à Virgin Megastore pour savourer *des disques* sur les bornes d'écoute. Enfin, au moment où les personnes cherchent à faire valoir leur (propre) musique dans l'espace commun, on a vu que les formations cherchaient à étendre au maximum l'espace (géographique, relationnel, numérique) dans lequel elles circulaient et faisaient valoir leur musique. Autrement dit, *on constate une sorte de conjonction entre l'intensification de la pratique musicale et des déplacements de plus en plus amples dans la région*. S'inscrivant dans cette dynamique générale, les exemples des groupes *Macthink* et *Solid* (produits par un label) confirment que la professionnalisation et l'entrée dans le marché provoquent une réelle délocalisation des formations. Malgré cela, on a également vu que la relation de ces formations avec leur département d'attache restait encore sensible, pour le public comme pour l'industrie musicale. À partir de tous ces éléments, on peut donc déduire que l'inscription des membres du panel dans les collectivités territoriales (au sens d'un découpage administratif) est patente, l'étude montrant d'ailleurs que même les réseaux numériques sont mis à contribution pour relier (ou rencontrer) des gens vivant en Ile de France.

Cependant, on ne peut en rester là car ces entités territoriales ne permettent pas, à elles seules, à définir l'identité des formations étudiées. De ce point de vue, il est d'ailleurs remarquable qu'aucune des formations ne se soit définie elle-même comme groupe de Blanc-Mesnil, de Seine-Saint-Denis ou d'Ile de France. Afin de mieux saisir la nature des relations que les membres du panel nouent avec d'autres personnes ou, pour le dire autrement, de comprendre la diversité de leurs modes de circulation, j'ai proposé l'idée de *proximité*. Le mot a l'avantage de faire coexister des espaces géographiques, technologiques et stylistiques et signifie que l'on ne noue pas fondamentalement des contacts avec quelqu'un-e parce qu'il (elle) est d'Ile de France mais à cause *d'affinités*, de goûts communs. Si Marie va écouter un groupe de

rock féminin ce n'est pas seulement parce qu'il est originaire de telle ou telle commune (dont elle est originaire ou elle réside) mais aussi parce qu'elle veut voir comment d'autres filles s'en sortent ou encore parce qu'un-e ami-e lui a conseillé d'écouter leur démo sur leur site. Si un groupe vient "s'add" sur la page MySpace de *Hedidnot* ce n'est pas forcément parce qu'il répète aussi à Mains-d'Œuvres à Saint-Ouen mais aussi parce qu'il joue le même style de musique. Chacun ou plusieurs de ces registres peuvent être mobilisés et c'est de cette réalité protéiforme des attachements que l'expression *proximité* tente de rendre compte²⁰¹. Par ailleurs, en remplaçant le "local" ou le "territorial" par la proximité, je veux également insister sur le fait que la circulation de la musique et les échanges entre les individus doivent être considérés à partir de tous les moyens de communication utilisés par les membres du panel, qu'ils ne peuvent être réduits aux transports et à la relation en *face to face*.

e) Épilogue

Lorsque j'ai démarré cette enquête, je pensais doubler mon investigation francilienne dans l'agglomération nantaise. Il s'agissait pour moi d'examiner si dans des métropoles aussi dissemblables que l'Ile de France et l'agglomération nantaise, le triple mouvement importation/appropriation/exportation revêtirait des formes qualitativement différentes. Mon hypothèse étant que dans l'agglomération nantaise, la "scène locale" (les groupes, les DJ(s), les réseaux informels et les dispositifs publics –salles de concerts et associations "para-publiques"-) pouvaient plus influencer sur les trajets des personnes qu'en Ile de France, métropole centralisée, plus volontiers nationale. J'avais précisé que si je ne pouvais obtenir de financements, je conduirais néanmoins une recherche de terrain limitée. N'ayant pu obtenir de soutiens, j'ai donc réalisé trois longs entretiens avec une violoniste, une chanteuse instrumentiste et un DJ de hip hop. Et de fait, les conversations menées à Saint-Nazaire et à Nantes ont montré une même imbrication entre des prescripteurs locaux, des parents, des répertoires venus d'ailleurs et des outils de reproduction. Ayant déjà constaté à quel point les acteurs locaux comptaient dans un parcours en Ile de France, j'ai constaté que ma supposition ne pouvait être vérifiée. Dans la métropole francilienne comme nantaise, "on commence par Nirvana" et par jouer avec ses ami-e-s du lycée. En somme, une hypothèse infondée est venue en conforter une autre, plus solide.

Par conséquent, après cette plongée dans les pratiques actuelles, qui elle-même fait écho aux parcours de la génération Beatles, il est temps de s'intéresser aux généalogies de ces usages, à leurs cadres technologiques, intellectuels et, pour ainsi dire, politiques.

²⁰¹ Sur la notion d'attachement : Hennion, Maisonneuve, Gomart (2000).

IV De Boyle à la techno : une généalogie

1 La Révolution Scientifique

Le terme de Révolution Scientifique désigne une transformation des savoirs qui a débuté en Europe, à la fin du XVI^e siècle. La métamorphose sémantique du mot *révolution* rend compte de la façon dont une poignée de philosophes expérimentateurs en sont venus à considérer le monde.

“De l’Antiquité jusqu’au début de la période moderne, le terme de ‘révolution’ recouvrait l’idée d’un cycle à récurrence périodique. Dans la nouvelle astronomie de Copernic, par exemple, soit vers le milieu du XVI^e siècle, on disait que les planètes effectuaient leurs révolutions autour du soleil. L’idée de révolution, au sens d’un remaniement radical et irréversible, se développa de concert avec les conceptions linéaires et unidirectionnelles du temps.”
(Shapin 1998, page 13)

La Révolution Scientifique n’a jamais été un corpus homogène mais plutôt un processus graduel et contradictoire. Tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, de violentes querelles ont non seulement opposé les partisans et les ennemis de la “nouvelle doctrine” mais aussi les philosophes mécanistes entre eux. Ce passage du savoir analogique de la Renaissance à celui de la philosophie naturelle (l’autre nom de ce mouvement) est moins la manifestation de la marche inexorable de la science vers la compréhension rationnelle du monde, que, selon l’expression de Ludwik Fleck (2005), la naissance d’un nouveau *collectif de pensée*. Il est donc plus juste de dire :

“...qu’il y a eu au XVII^e siècle des efforts entrepris sur une grande échelle afin de modifier sciemment les croyances portant sur la nature, ainsi que la façon d’établir ces croyances.”
” (ibidem, page 16)

Quoi qu’il en soit, il est souvent d’usage de dater ce passage des travaux de Galilée, comme par exemple ses expériences sur la chute des corps ou ses observations du soleil avec une lunette télescopique, aux environs de 1610. Observant l’astre, Galilée y décèle des tâches sombres qui semblent se déplacer à la surface du disque solaire.

“Les hypothèses de Galilée sur les tâches solaires, de concert avec tout un ensemble d’observations et d’autres théorisations, remettaient profondément en question une distinction aristotélécienne fondamentale entre la physique terrestre et la physique céleste.” (ibidem, page 32)

Pour Galilée, ses observations semblent démontrer que ce qui se passe sur le soleil est du même ordre que sur terre et, du même coup, que *des lois identiques gouvernent l’ensemble de l’univers*, constatation contradictoire avec la doctrine soutenue par l’Église (catholique). Si le récit de la découverte de Galilée a acquis ce statut d’annonciation des nouveaux temps modernes, c’est, probablement, parce qu’on y retrouve les principaux postulats de la nouvelle philosophie naturelle, en tout premier lieu, l’idée qu’il existe *des lois physiques autonomes* (là-dessus

Stengers 2006). Se présentant comme des humbles serviteurs de la “Dame Nature”, les savants ont vocation à révéler des logiques qui existent indépendamment des humains et qui régissent l’ensemble des êtres et des choses. Pour découvrir ces lois, les savants privilégient l’observation des phénomènes (naturels) et se méfient des dogmes. Pour eux, toute théorie doit être soumise à *l’épreuve des faits*. En outre, comme ce qui est visible ne peut être tenu pour acquis, autrement dit que les sens sont trompeurs, il est plus prudent de confier à *des instruments de précision* (comme le fameux télescope) le soin d’observer et de mesurer les choses. Les “résultats” obtenus doivent également être vérifiés et soumis à la critique des pairs. Ces convictions s’insèrent dans un système où les mathématiques jouent un rôle structurant. Pour Kepler ou Newton,

“Le monde machine était régi par des lois de formes mathématique, ce qui se laissait exprimer en langage mathématique. Les mathématiques et le mécanisme se fondaient l’un et l’autre dans cette nouvelle définition de la véritable philosophie naturelle.” (ibidem, page 82)

Pour nombre de philosophes naturels, Dieu a, en quelque sorte, “programmé” le monde comme un parfait théorème. Certains sont même convaincus que les mathématiques permettent de décrire intégralement la mécanique (les lois) de l’univers. Projection sur un espace à deux dimensions de l’univers mathématique, la géométrie donne aux théorèmes et aux moyennes leur représentation, notamment en matière d’instruments de mesure. Comme l’a bien vu Foucault (1966), *le tableau joue un rôle essentiel dans cette organisation du savoir et des pratiques en ce qu’il définit un espace permettant de hiérarchiser les choses et de les représenter grâce à quelques paramètres.*

2 Distinguer, classer, savoir se tenir

Alors que la culture analogique de la Renaissance s’attachait à déceler des affinités, on va chercher à mettre à jour la “structure élémentaire des choses”, les extraire de leur milieu et en faire *des objets d’étude en soi* (Sterne 2003). Cette remise en cause des sympathies, qui reliaient un objet à un réseau touffu et hybride d’êtres (blasons, animaux fantastiques, plantes, lieux, minéraux, planètes) aboutit à une destitution du profane (les “superstitions des bonnes femmes”) ou plus exactement ce qu’on désigne comme tel. En conséquence, celui qui associe les choses sera, au mieux, un poète et, au pire, un fou.

“Ce personnage tel qu’il s’est dessiné dans les romans et le théâtre baroque, et tel qu’il s’est institutionnalisé peu à peu jusqu’à la psychiatrie du XIXe siècle, c’est celui qui s’est *aliéné* dans *l’analogie*. Il est le joueur déréglé du Même et de l’Autre. Il prend les choses pour ce qu’elles ne sont pas et les gens les uns pour les autres (...) Dans la perception culturelle qu’on a eue du fou jusqu’à la fin du XVIIIe siècle, il n’est le Différent que dans la

mesure où il ne connaît pas la Différence : il ne voit partout que ressemblances et signes de la ressemblance ; tous les signes pour lui se ressemblent, et toutes les ressemblances valent comme des signes.” (Foucault 1966, page 98)

Don Quichotte, qui prend les moulins pour des géants malfaisants, est la parfaite expression (littéraire) de cette confusion analogique (ibidem pages 94 à 100).

Placées sous la lentille du microscope et découpées sur le plan de travail, les choses sont classées par famille, étiquetées et réparties par espèces. Logiquement, l'étude de ces terrains spécifiques nécessite la constitution de disciplines autonomes. La volonté d'isoler les choses et de leur attribuer des caractères spécifiques s'exprime tout particulièrement dans l'établissement du genre. Ainsi, la botanique s'emploie à établir les caractères sexuels des plantes et insiste sur la suprématie du principe masculin (censé être plus actif et plus mobile) dans la reproduction (Löwy 2000, page 141). *Il y a donc une conjonction évidente entre la féminisation de la nature, et l'affirmation d'une différence radicale entre les sexes* (Gardey et Löwy et. al 2000, Chabaud-Rychter et Gardey et. al 2002). Les études féministes sur les sciences ont bien montré que c'est précisément cette conception de la nature qui a amené la médecine, notamment celle du XIXe siècle, à vouloir décrypter en priorité (et à contrôler) le “mystère” de la féminité²⁰².

Encore un mot pour remarquer que le savant mécaniste, la plupart du temps aristocrate, doit également *savoir se tenir*. Écoutons ce que nous en dit Baltasar Gracian (1601-1658) dans *L'homme Universel* :

” ... la politesse établit et le mérite et la gloire de chaque chose. D'abord nul ouvrage d'esprit ne fait fortune sans elle. Je connais de grands esprits, soit pour l'invention ou pour le raisonnement, mais d'ailleurs si grossiers et si incultes, qu'on les juge plutôt dignes de mépris que d'éloges. Oui, le discours le plus solide, le plus savant livre, la plus forte éloquence, l'érudition la plus vaste ; tout cela dépouillé des ornements de la politesse passera pour une pédanterie barbare dont la plus douce peine est l'oubli. ”

(1980, pages 157-158)

En somme, *la mesure du monde et la distinction de l'aristocrate* sont les deux faces d'une même médaille. La modération du *gentilhomme* s'exprime aussi bien dans la façon de considérer, sans dogmatisme, les résultats d'une expérience que lorsqu'il s'adonne à l'art de la conversation (et à la galanterie) dans les salons. C'est d'ailleurs au XVIIe siècle, que la pondération tend à devenir la norme dans la société aristocratique (Élias 1985, 1996)²⁰³.

²⁰² Il en est d'ailleurs encore de même de nos jours. Ainsi, la contraception n'a été traitée par la recherche médicale que sous la forme de prescriptions destinées aux femmes tandis que la ménopause n'avait, jusqu'à récemment, pas d'équivalent masculin.

²⁰³ On a là un bon exemple de la concordance effective entre différents espaces de Shapin et Schaffer (1985).

C'est de cette dynamique générale, soutenue par des dispositifs techniques, des lieux de production du savoir et des doctrines, qu'émerge la science naturelle qui va, peu à peu, se dissocier de la philosophie (à qui on laissera le soin de spéculer sur "l'esprit"). À cette science revient la tâche (exaltante) de décoder les lois régissant la nature, tandis que la société est confiée à l'autorité législative du monarque, dépositaire de l'autorité divine. En somme, à droite l'objectivité et la mesure et à gauche les passions et le "social". De cette cosmogonie, on retiendra surtout deux points fondamentaux : d'une part, le fait qu'il existe une différence radicale entre les humains (culture) et le reste de l'univers peuplé de "non humains" (la nature)²⁰⁴. D'autre part, qu'une continuité physique (les lois de la nature) s'applique à tous les êtres. Replaçant la doctrine naturaliste dans une lecture anthropologique à visée large, Philippe Descola (2005) a proposé l'idée que ces deux postulats (coupure entre humains et non humains et continuité s'appliquant à tous les êtres) se retrouvaient dans chacune des grandes cosmogonies (le totémisme, l'analogisme, l'animisme et le naturalisme) mais que la coupure et la continuité étaient placées à des endroits différents. Cette hypothèse – outre qu'elle refuse explicitement l'idée que l'option moderne serait l'aboutissement d'un processus historique irréversible – a pour elle de considérer les différentes cosmogonies comme autant de façons d'apprécier un même monde. Par ailleurs, on retrouve ici l'idée batesonienne selon laquelle tout collectif humain décrit sa fondation à partir d'une coupure (1977). La lecture (passionnante) de Descola prend donc en compte les modalités de la perception humaine qui, elle aussi, doit séparer les choses *et* saisir des ensembles.

3 L'horloge et ses métaphores

Dans mes descriptions de la Révolution Scientifique, j'ai tantôt désigné le nouveau corpus comme naturel, tantôt comme mécaniste. En cela, je ne fais que reprendre une assimilation entre la nature et les mécanismes, et tout spécialement les horloges, pratiquée par de nombreux savants des XVII et XVIII^{es} siècles. À partir du XVI^e siècle, les horloges s'installent en effet de façon croissante dans l'espace collectif et domestique et acquièrent une puissance considérable (Shapin 1998, Mayr 1985, Landes 1987). Véritables instruments de connaissance sur lesquels on représente de ravissants automates ou le mouvement des planètes, le mouvement de leurs mécanismes est un spectacle en soi. Force métaphorique aussi ; les horloges servent à décrire le pouvoir du créateur (le grand horloger) et les scientifiques comparent leur fonctionnement à l'univers (et inversement). Le rythme régulier des balanciers génère de nouveaux termes comme la ponctualité et l'exactitude (notamment celle des scientifiques) et les conduites qui les

²⁰⁴ Le "couple" sémantique *humains* et *non humains* est emprunté à Latour (par ex. 1991/1997)

accompagnent. La force de la métaphore horlogère (encore vigoureuse) découle de la puissance que confère la domestication du temps ; régulateur implacable des activités humaines, le temps normalisé permet de synchroniser les transports et la production, de mesurer le (temps de) travail et bientôt, grâce à la montre marine, de calculer la trajectoire des expéditions maritimes coloniales (Landes 1987, Despoix 2003). Ce temps qui s'applique partout évoque bien évidemment les lois physiques qui régissent l'univers, que justement les mécanismes sont censés *reproduire*. De fait, l'horloge n'est pas seulement la métaphore de l'univers mais aussi un instrument de coercition par lequel on acquiert un pouvoir sur les choses et les êtres (Elias 1996)²⁰⁵. Indubitablement, si les philosophes naturels comparent la nature à une horloge merveilleusement réglée, le corps humain ou l'animal à des automates (Descartes) c'est bien parce qu'ils adhèrent à l'idée *qu'un principe directeur régit le monde*. Un monde dont ils dévoileront (quoiqu'en toute modestie et en toute objectivité) les mécanismes immanents et irrépessibles. Ce registre est particulièrement sensible chez nombre d'économistes notamment du XVIIIe siècle, qui, comme Adam Smith, utilisent la "clock metaphor" pour décrire la société et son fonctionnement (ses mécanismes). Dans l'essai d'Albert O. Hirschmann, *Les intérêts et les passions*, on peut lire à propos de deux autres économistes écossais de la même époque : Sir James Steuart (1713-1780) et John Millar (1735-1801)

"De même que pour Steuart le fonctionnement de 'l'économie de nos jours' évoque le mécanisme délicat d'une montre, de même le mouvement de la 'couche mercantile' et de ses alliés se font selon Millar, 'avec l'uniformité d'une machine'." (2001, page 86)

Il suffit de penser aux discours actuels sur la "fatalité des réformes" et "les lois de l'économie" pour mesurer la vivacité de cette métaphore mécanique. Dans l'introduction de son *Leviathan*, le philosophe anglais Hobbes (1588-1679), décrit ainsi la nature, le corps humain et l'Etat comme des automates animés par des forces internes :

"La nature, cet art par lequel Dieu a produit le monde et le gouverne, est imitée par *l'art* de l'homme en ceci comme en beaucoup d'autres choses, qu'un tel art peut produire un animal artificiel. En effet, étant donné que la vie n'est qu'un mouvement des membres, dont le commencement se trouve en quelque partie principale située au-dedans, pourquoi ne dirait-on pas que tous les *automates* (c'est-à-dire les engins qui se meuvent eux-mêmes, comme le fait une montre, par des ressorts et des roues), possèdent une vie artificielle ? Car qu'est ce que le *cœur* sinon un *ressort*, les *nerfs*, sinon autant de *cordons*, les *articulations*, sinon autant de *roues*, le tout donnant le

²⁰⁵ Ainsi, c'est en se référant au cadran de l'horloge que le lapin d'Alice craint pour sa tête. Il sait en effet que l'aiguille de son réveil bat au même rythme que la montre de sa reine sanguinaire

mouvement à l'ensemble du corps conformément à l'intention de l'artisan. Mais *l'art* va encore plus loin, en imitant cet ouvrage raisonnable, et le plus excellent de la nature : *l'homme*. Car c'est l'art qui crée ce grand LÉVIATHAN qu'on appelle RÉPUBLIQUE ou ÉTAT (CIVITAS en latin), lequel n'est qu'un homme artificiel... ” (1983, page 5)

Ce que Hobbes appelle l'artifice ne s'oppose pas ici au naturel. S'il compare la nature à une machine, c'est pour valoriser la perfection sans faille de la création divine. À partir de ce modèle mécanique, il est possible (et nécessaire) pour le philosophe d'établir le Léviathan, une sorte "d'automate politique" où le souverain garantit la cohésion de ses sujets et assure le fonctionnement des innombrables rouages de l'État. Comme la remarquablement montré Otto Mayr, les conceptions qui justifient l'absolutisme sont justement basées sur une conception mécaniste où la société est représentée comme une série de rouages (1985, page 106). On voit ici que l'horloge est bien plus qu'une métaphore ou un "simple" projet technologique et qu'elle constitue vraiment le modèle d'un ordonnancement général de la société. L'inverse est également vrai, à savoir que les conceptions politico-religieuses influencent aussi les façons dont les techniques sont mises en œuvre. En d'autres termes, "l'ordre naturel" dont la Révolution Scientifique se veut le porte-parole renvoie, quoiqu'elle puisse dire sur sa neutralité, à une certaine conception de l'organisation sociale.

4 La compétence instrumentale

Ce qui vient d'être dit appelle, au moins, trois remarques.

D'une part, que l'appétit d'automation pose les bases d'une *compétence instrumentale*, basée sur la capacité à concevoir et manipuler des objets. En continuité avec l'alchimiste (mais oui !), le savant naturel tente de comprendre le monde matériel en fabricant des organismes censés exprimer matériellement "comment ça marche". De fait, la renommée de nombreux philosophes naturels est étroitement associée à la mise au point d'appareils de mesure : le fameux télescope de Galilée, le baromètre de Pascal, la pompe à air de Boyle, le pendule de Christiaan Huygens, le microscope de Robert Hooke, etc. Dans un même ordre d'idées, des savants comme Pascal (toujours lui) ou Leibniz mettent au point des machines à calculer qui "réalisent" l'alliance entre les mathématiques et les rêves d'automation (Andler 2004, page 19). Le savant mécaniste délègue aux instruments le soin de représenter la nature, son projet est *d'équiper la connaissance*.

D'autre part, comme la science sépare la nature (dotée de ses propres lois) de la "société", elle a également tendance à privatiser le savoir instrumental et à rendre hermétique ses débats (renouant par là avec la Renaissance !) ce qui revient à soustraire au regard de la collectivité les modalités pratiques qui permettent de produire des résultats. Exactement à la façon dont

“Il devint courant d’enfermer les rouages de l’horloge dans des boîtes opaques, en sorte que seuls restaient généralement visibles les mouvements qui indiquaient le temps, mais non les moyens mécaniques qui les produisaient.”

(Shapin 1998, page 50)

Alors que les outils, les instruments et les dispositifs –et en tout premier lieu le laboratoire- se multiplient, la rhétorique de la découverte scientifique a tendance à minorer leur rôle ainsi que celui des gens qui s’affairent autour des machines. Ainsi, et dès le XVII^e siècle, lorsque les savants décrivent leurs expériences expérimentales, ils ont tendance à les rapporter comme des faits objectifs, et sur un mode impersonnel (Licoppe 1996, Fleck 2005)²⁰⁶.

La troisième remarque est que compte tenu de cette dynamique instrumentale, les débats entre scientifiques auront tendance à se polariser sur l’efficacité des outils et la fiabilité des dispositifs de contrôle. C’est notamment dans ce cadre que l’on doit comprendre l’emphase sur la reproductibilité des expériences. Avant de s’intéresser aux conflits qui en résultent, examinons ce que veut dire classer, mesurer et représenter sur un tableau cartésien (outil que je n’ai cessé moi-même d’utiliser depuis le début de ce travail) de la musique.

5 « Musique ? – Présent ! – Au tableau ! »

La partition (qui signifie séparer) est un bon exemple du travail simultané de réduction et d’universalisation des choses que je viens d’évoquer en termes généraux. Favori parmi les favoris, c’est au diagramme (cartésien) que l’on confie le soin d’exprimer en image *une moyenne* entre deux paramètres (la hauteur et la durée).

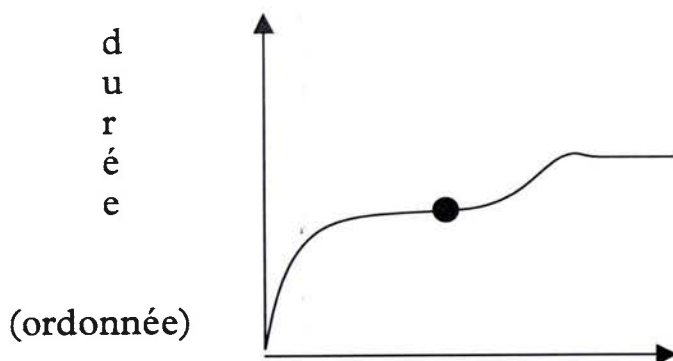


Figure 47 hauteur (abscisse)

[Comme un baromètre mesure la pression atmosphérique ou un thermomètre la température, la partition représente et mesure l’entité “musique”]

²⁰⁶ Cette façon est évidemment encore prégnante de nos jours comme l’atteste l’emploi fréquent du “on” et du “nous” dans les articles publiés dans les revues universitaires, y compris dans les sciences humaines (Mondada 1995 et 1999).

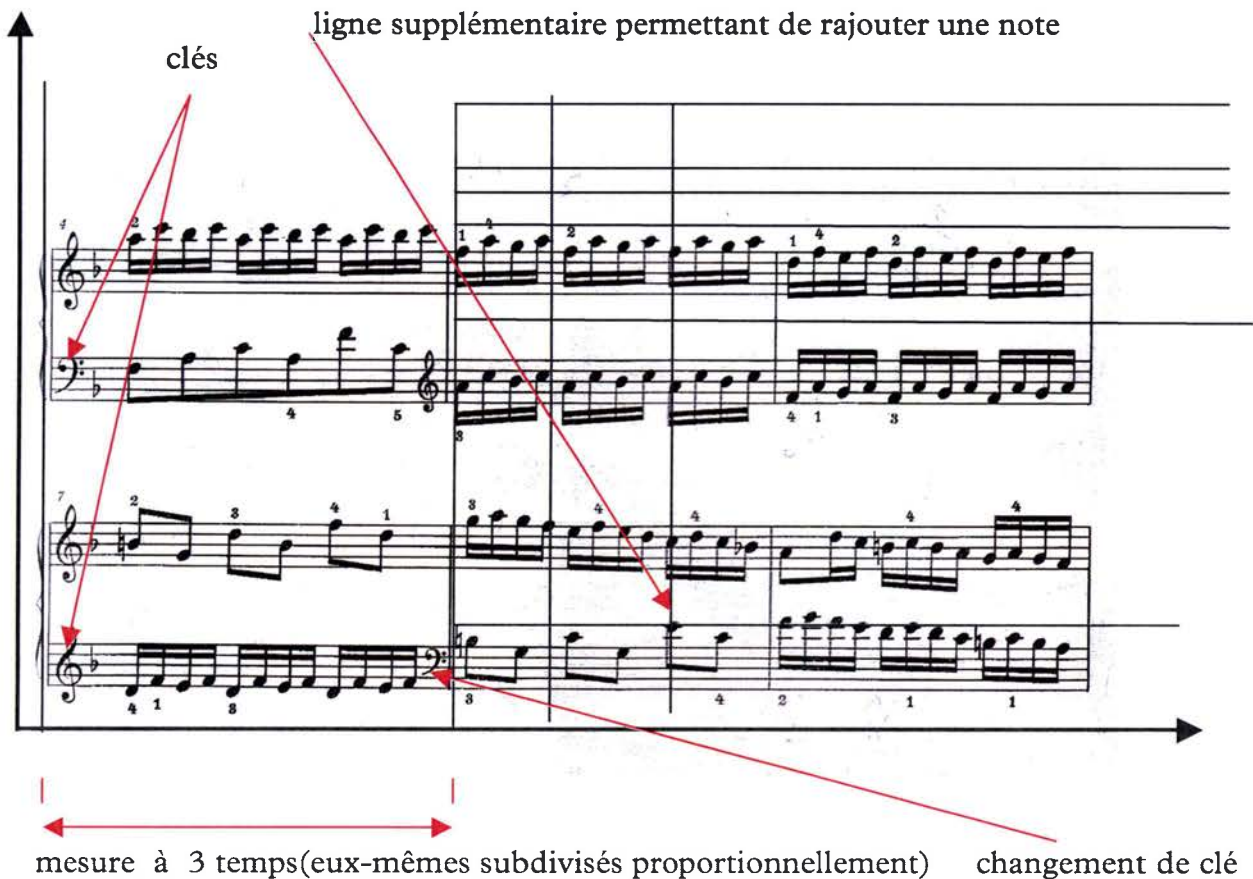


Figure 48 ²⁰⁷

[Le lignage horizontal sert à représenter les hauteurs (à la façon d'une échelle) tandis que la verticale découpe en séquences proportionnelles la durée. Partition extraite de l'Invention n°8 de J.S Bach (BWV 779)]²⁰⁸

S'appuyant sur ce principe de représentation, la page de musique est une sorte de diagramme entièrement quadrillé dont on extrait des séries de cinq lignes horizontales : les portées. Sur celles-ci, on dispose une clé qui fournit l'étalon à partir duquel la hauteur des notes est déduite. Evidemment, on entend par "notes", les moyennes entre la hauteur et la durée que l'on a vu sur la figure 47. Les dites notes sont placées sur les cinq lignes ou les interlignes de la portée et les rapports entre elles sont strictement proportionnels. Si certaines notes sont trop hautes ou basses pour trouver leur place à l'intérieur de la portée, on rajoute alors des lignes au-dessus ou en dessous de la portée sur lesquelles on place des notes, *c'est-à-dire que l'on révèle une partie du quadrillage*. Lorsqu'un passage entier déroge trop à l'ordonnancement général, on utilise une autre clé. De leur côté, les lignes verticales du quadrillage -les bien

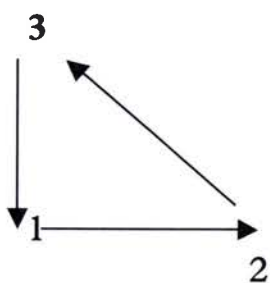
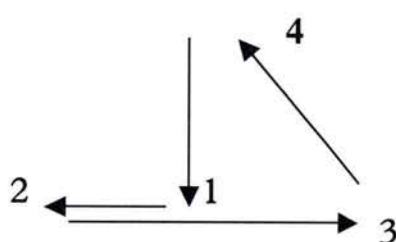
²⁰⁷ J'ai déjà utilisé ces schémas dans des articles publiés par les revues *Enseigner la Musique* et *Art Of Record Production* (Ribac 2007a et 2007c). Ces deux articles ont fourni le socle de ce chapitre.

²⁰⁸ Il est important de signaler que la partition n'a cessé de se transformer tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles. La figure 48 reproduit l'état le plus récent de cette technique et est ici considérée comme une modélisation.

nommées *barres de mesure*- servent à fixer le cadre temporel dans lequel les notes se succèdent. Grâce à une fraction numérique située au début de la partition, là encore une moyenne, l'interprète sait combien d'unités de temps les barres de mesure valent (sur la figure 48, le mesure est à trois temps et s'écrit $3/4$). De même que pour la hauteur, la subdivision de la barre de mesure se fait en segments égaux et proportionnés, Et même si sa grandeur sur la partition varie en fonction du nombre de notes que l'on doit y mettre, jamais sa valeur temporelle ne varie. Représentée par des cercles, la durée des notes varie en fonction du remplissage de cercles et des hampes qu'on y adjoint. Il y aurait encore beaucoup à dire, mais d'ores et déjà, on perçoit la redoutable efficacité de cette *façon d'organiser la musique et, grâce à des valeurs et des symboles, de (se) la représenter* dans un espace de type géométrique.

Si, à la façon des doctrines de la Révolution Scientifique, ce mode de représentation a intégré certains symboles issus de la Renaissance, en particulier la barre de mesure et les cercles, il a aussi implacablement éliminé les couleurs, limité les annotations et égalisé les valeurs temporelles et spatiales ²⁰⁹. Le souci de symétrie s'est notamment exprimé par le fait que pour marquer clairement le début de la mesure, on a amalgamé le premier temps et la barre (de mesure) qui délimite le début d'un segment temporel (à gauche). De même, la barre placée à la fin d'une mesure est considérée comme le début de la mesure suivante (à droite). On retrouve ce même souci d'égalisation (spatio-temporelle) dans tout l'ordonnancement général de la partition, puisque les différents signes, et tout particulièrement les notes et les silences, sont superposés et rigoureusement proportionnés. Il y aurait encore beaucoup à dire, mais d'ores et déjà, on perçoit la redoutable efficacité de cette *façon d'organiser la musique et, grâce à des valeurs mathématiques et des symboles géométriques, de (se) la représenter et de la manipuler*. Si l'on s'en tient à la représentation du temps, l'usage de la géométrie pour représenter la durée nous rappelle évidemment les figures l, m et n de mon premier chapitre

²⁰⁹ Les symboles C et ϕ (des déclinaisons du cercle [0]) sont des survivances de la notation utilisée dans l'*Ars Nova*, un style (principalement) français apparu au XIVe siècle. Ils servaient à indiquer la métrique d'un morceau. On utilisait par exemple le cercle pour le trois temps. Une des caractéristiques marquantes de ce style, où la polyphonie joue un rôle capital, consiste dans l'apparition d'un "système mensuraliste". Les dictionnaires y voient l'embryon de la notation mesurée, au sens où nous l'entendons actuellement. Il est intéressant de noter qu'un manuscrit d'*Ars Nova* foisonne de commentaires et d'indications (signes, couleurs lettres, figures) concernant la durée, le rythme, le découpage, les hauteurs etc. (Michels 1988, pages 215 à 227, Honegger 1976 -volume I -, pages 52-53 et 510). On reconnaît là le réseau associatif des sympathies et qui se maintiendra jusqu'au XVIe siècle. À contrario, au XVIIe siècle, on simplifie la notation et l'on ne conserve comme principaux paramètres que la hauteur et la durée. En outre, les couleurs sont bannies. Au XIXe siècle, si le processus de rationalisation s'intensifie (égalisation des temps, introduction du métronome), les annotations et les commentaires retrouvent voix au chapitre.

Figure 1*Battue à trois temps***Figure m***Battue à quatre temps***figure n***Battue à deux temps*

La battue, qui est autant un moyen d'apprentissage que de coordonner/diriger les interprètes lors d'une exécution, est la transcription gestuelle de l'espace réglé du papier musique (et vice-versa)²¹⁰. Elle permet de (se) représenter différentes métriques. Comment ? Et bien, en dessinant avec le corps des figures géométriques (dont les côtés sont égaux entre eux) dans un espace à trois dimensions. Lorsque la distance que doit parcourir la main est plus grande (cf. le passage du 2^e au 3^e temps dans la figure m), on accélère le mouvement pour arriver "à temps" à l'accent suivant. Toujours ce souci des proportions et des équivalences... La battue permet de réaliser (au sens d'intégrer et de montrer) corporellement ce que le diagramme cartésien met en forme sur la portée. Les cognitivistes diraient probablement que c'est plutôt la géométrie qui s'inspire du mouvement du corps mais je crois que cela revient au même et que ce qui est remarquable ici est la réversibilité du système.

La prégnance des mathématiques et de la géométrie est d'ailleurs confirmée par les dictionnaires (de "la musique"). Ceux-ci comparent la partition à un tableau et mentionnent également l'usage des fractions pour mesurer le temps. Laissons la parole au *Guide illustré de la musique* :

"On appelle partition un *tableau* permettant la lecture de plusieurs parties instrumentales et/ou vocales superposées. Les notes et les silences qui doivent être exécutés simultanément sont exactement superposés. Les barres de mesure permettent une première orientation. La barre de mesure apparut au XVI^e siècle. Depuis le XVII^e siècle, elle indique aussi l'accentuation de la première note qui la suit (*c'est-à-dire le premier temps*), ces 'temps forts' se répétant régulièrement, conformément à la battue".

(Michels 1988, page 69, c'est moi qui souligne)

Ce même guide nous précise la physionomie interne de la mesure :

²¹⁰ Tous ceux et celles qui ont vu le film d'Alain Corneau (et tube baroque) *Tous les matins du monde* (1991), se rappellent d'une scène où l'on voit un chef battre la mesure avec une canne lors de l'exécution de *La cérémonie turque* de Jean-Baptiste Lully. Le film est tiré d'un roman de Pascal Quignard

“Division en mesures : (...) Plusieurs temps sont réunis en mesures ; le premier temps a généralement un poids particulier. La mesure est définie par une fraction, dont le dénominateur indique la valeur de l’unité choisie et le numérateur le nombre d’unité par mesure ; par ex. mesures à 3/8, 6/8 etc. La mesure à 4/4 peut aussi être notée par un C ; le ϕ indique que la battue se fait à la blanche (*alla breve*), c’est-à-dire dans un tempo deux fois plus rapide.” (ibidem page 67)

Numérateurs, dénominateurs, fractions, valeur de l’unité, plus qu’une convergence avec la philosophie mécanique, la mise en tableau de la musique est bien plutôt l’une de ses facettes ! *De la partition jusqu’aux corps, en passant par l’établissement de paramètres pour le son, un même principe se diffuse à tous les agencements et les régit.* Les mathématiques et la géométrie sont les divinités des musiques baroque et classique.

Ce qui retient ici l’attention (et force l’admiration !) c’est que la conversion de la musique en opérations mathématiques et sa représentation sur du papier millimétré aboutit non pas à une “pure théorie” mais, bien au contraire, à la mise en place d’une série de dispositifs et d’instruments redoutablement efficaces. Grâce au solfège (la discipline qui synthétise les principes du codage), il est ainsi possible de faire circuler des données dans les diverses composantes du réseau musical. La “musique” encodée passe ainsi sans difficulté de la partition au luth, du luth au clavecin, du clavecin au corps, du corps à la partition et tout ceci dans tous les sens ! Nul doute que si ces opérations de conversions sont facilitées par la limitation des paramètres (principe cognitif essentiel) propres aux mathématiques, des équivalences matérielles (ergonomie, forme, disposition) entre les différents supports et objets du réseau facilitent également le passage d’un espace à un autre²¹¹. Pour le dire autrement, la logique géométrique est comme projetée sur les objets et instruments, elle définit des sortes de contours perceptifs communs. La figure 49 (ci-dessous) propose un exemple de cette “concordance cognitive” entre deux supports.

²¹¹ C’est la nécessité d’établir des concordances entre l’espace de la partition et celui des instruments qui explique sans doute l’adoption du tempérament au XVIIIe siècle et la standardisation des instruments de l’orchestre et des modes de jeux. Pour que la musique soit universelle, il faut non seulement pouvoir la coucher sur des relevés millimétrés, mais aussi que les instruments permettant de mesurer ces signes soient compatibles. Cette (ré)organisation de la musique va permettre, par la fixation de normes reproductibles, à la musique (baroque puis classique) d’être lisible, imprimée sur du papier et éditée pour le commerce, un commerce que les philosophes du siècle des Lumières célèbrent par ailleurs. On notera que ce processus d’homogénéisation a son pendant pour la mesure du temps reproduit sur les horloges (Landes 1987).

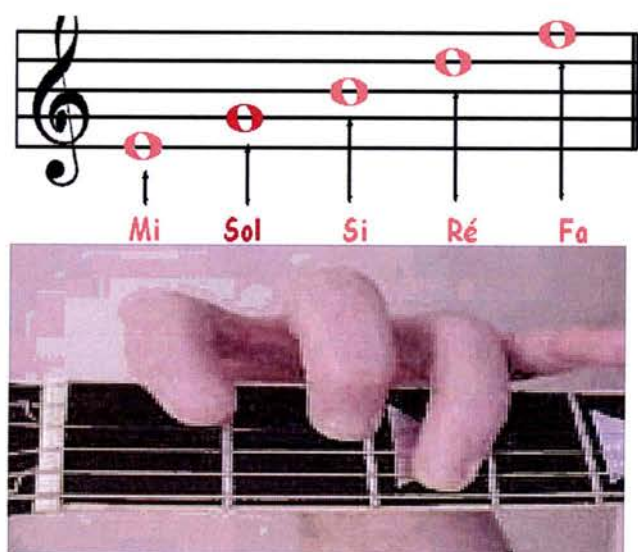


Figure 49 Partition et manche d'instrument à cordes

Grâce à ces agencements inspirés de la géométrie, les usagers (par exemple ceux de la musique baroque française du XVII^e) peuvent s'intégrer au réseau sans pour autant en saisir –ou maîtriser- tous les paramètres²¹². Le claveciniste d'un orchestre n'a pas besoin de jouer du luth pour jouer avec, pas plus que le compositeur ou le chef d'orchestre ne doivent pratiquer tous les instruments pour pouvoir écrire pour eux ou les diriger. Le système est suffisamment dense et structuré, les objets et les techniques sont suffisamment emboîtés (i.e. traduisibles) pour que chacun(e) sache ce qu'il a à faire et qu'un "ordre" trouve, à l'autre bout de la chaîne, sa bonne exécution. Du reste, l'approche cognitive nous a déjà convaincu qu'il n'est pas nécessaire de connaître le fonctionnement interne d'une horloge pour savoir lire l'heure et parfois même la réparer. En fait, s'il existe vraiment un principe directeur, il y a fort à parier qu'il ressemble plus à une déesse hindoue aux mille bras qu'au Léviathan de Hobbes. Toutefois, s'il est vrai que l'on n'a pas besoin de connaître le solfège pour écouter du Bach, il est néanmoins quasi obligatoire de l'apprendre pour en jouer, en composer ou en diriger. De ce point de vue, le solfège est donc un peu l'équivalent des "lois naturelles" des savants, une sorte de structure (présentée comme) élémentaire, censée exprimer les lois de la "musique" et qu'il faut acquérir pour "en être". C'est d'ailleurs pour cette raison que dans nombre de conservatoires, on passe encore deux ans à faire du solfège avant de jouer d'un instrument. *Évidemment, le solfège n'est pas la grammaire de la musique en général mais l'expression (géniale) des principes d'organisation de cette musique-ci.* Même si la nuance est d'importance, il n'en reste pas moins qu'à partir de ces éléments, on comprend néanmoins mieux les raisons pour lesquelles on

²¹² De toute façon, si vous n'étudiez que les théorèmes ou les règles du jeu d'échecs, vous ne serez ni de bons mathématicien-n-e-s, ni de bon-n-e-s joueurs (euses) d'échecs. Ce qu'il vous faut avant tout c'est maîtriser des exemples, en somme de l'entraînement (là-dessus Polanyi 1965 et 1983).

parle de “musique savante” à propos des styles qui utilisent la notation sur des portées et le solfège. Il faut ici comprendre l’adjectif “savant” au sens où ces types de musiques se représentent le réel avec des outils issus de la déclinaison cartésienne de la Révolution Scientifique.

Avant de s’intéresser à d’autres déclinaisons de la science et à leurs expressions musicales, je veux signaler que l’organisation de la musique en tableau a colonisé bien d’autres terres que la seule “musique savante”, et notamment la musique populaire. Les tablatures de guitare, dont on a vu l’importance sur les cartes de réseaux dans le chapitre précédent, sont en effet aussi des diagrammes ! On y représente le manche de l’instrument, les barrettes, les cordes et la position des doigts, grâce à une organisation similaire à celle de la partition.

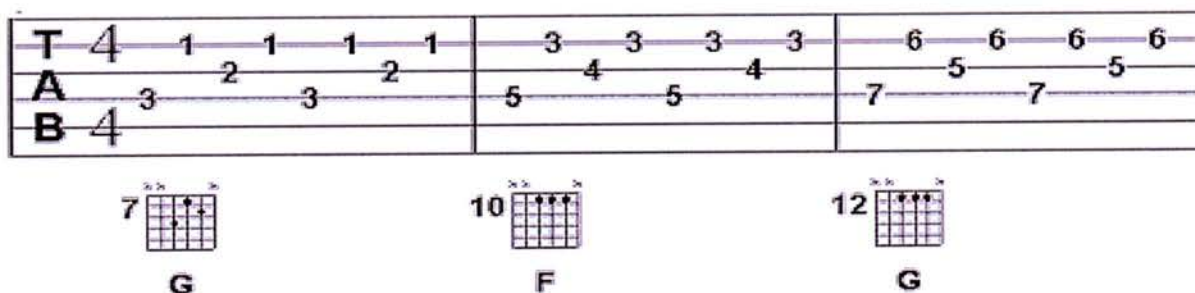


Figure 50 Tablature de guitare

[Les hauteurs qui doivent être jouées sont ici représentées non pas par des points mais par des chiffres qui indiquent les doigtés sur le manche. Sous la tablature, les lettres (G ou F) indiquent les accords qui accompagnent la mélodie et le chiffre disposé à gauche désigne les barrettes où doivent être exécutés les doigtés]

Toutefois, si un grand nombre d’interfaces, de logiciels et de machines reproduits dans le chapitre précédent utilisaient aussi des diagrammes, leur traduction matérielle différait sensiblement de celle utilisée pour la partition ou les tablatures. Il est donc temps de s’intéresser aux origines de ces autres modes de représentation.

6 Désaccords (majeurs) de part et d’autre du Channel

On peut dater du XVII^e siècle la mise au point progressive d’une déclinaison britannique de la philosophie naturelle. Celle-ci intensifie la dimension instrumentale de la science et fait du *laboratoire* son principal lieu d’élection. Il est de moins en moins question d’aller observer les phénomènes naturels à l’extérieur mais plutôt de modéliser les lois qui régissent la matière. Et c’est à ses machines que Robert Boyle, père de la chimie moderne, délègue le pouvoir de reproduire des expériences dont des témoins “dignes de foi” (c’est-à-dire aristocrates) attestent l’exactitude dans des *registres*. Que fait Boyle dans son laboratoire ? Il expérimente avec sa (fameuse) *pompe à air*. Il y place des animaux ou des plantes et observe leur agonie après que ses assistants ont expulsé le

maximum d'air de la pompe. Et d'en conclure, mais avec prudence, que la pompe contient probablement du vide (un concept qui fait fulminer les cartésiens) et que ce vide doit être une des constituante de la matière. Et pour "vérifier" cela, Boyle tente d'autres expériences et fait construire de nouvelles (et coûteuses) pompes. Comme ses collègues de la Royal Society, il dit n'accorder crédit qu'aux faits (*matter of facts*), c'est-à-dire à ce qui sort (ou pas) de sa pompe. Il pose ainsi les bases d'une science pragmatique qui selon l'expression de Ian Hacking (2006) pense *au* laboratoire (Shapin 1998, Shapin et Schaffer 1985). Celui-ci s'impose comme le lieu où la nature et ses lois, se manifestent *au sein des appareils*.

"Avant la pompe à air (*de Boyle*), les chercheurs s'efforçaient de rendre intelligibles les phénomènes qu'on observe dans la nature. Après son invention, une nouvelle sorte de science répond à un nouveau maître : les phénomènes qui se produisent pendant un court laps de temps dans les conditions artificielles du laboratoire" (Hacking 2006 page 14)

Pour rendre compte de la direction nouvelle induite par le laboratoire et la pompe, Hacking dit encore que ce

"(..) changement de conception se traduit par le fait qu'on utilise les appareils dans le but de purifier ou même de créer *des phénomènes qui n'existent pas à l'état pur* dans la nature telle qu'on peut l'observer" (ibidem page 9, c'est moi qui souligne)

Preuve que la démonstration de la vérité passe par la mécanique, même l'austère (théoricien) Newton recourt à des machines (de son invention) pour valider sa théorie de la gravitation universelle (Jacob & Stewart 2004).

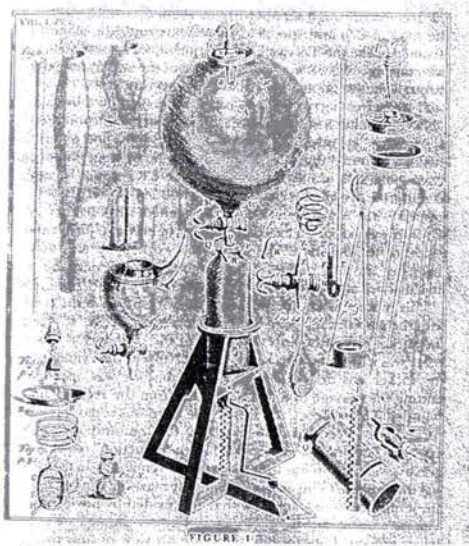


Figure 51 La pompe à air de Boyle et les instruments qui l'accompagnent

Au grand dam des cartésiens du continent, dont Hobbes est le représentant en Angleterre, *la machine devient un principe actif de connaissance* alors que pour les continentaux et leurs alliés, elle est plutôt censée contrôler l'exactitude des calculs ou bien servir de référent lors de l'observation de phénomènes externes. Comme l'ont magistralement montré Shapin et Schaffer (1985), les critiques de Hobbes à l'encontre de Boyle sont en parties fondées. Fervent partisan de la géométrie et des mathématiques, Hobbes reproche à Boyle et à la Royal Society de dévoyer la science. D'une part, parce que Boyle a le plus grand mal à reproduire effectivement ses expériences et oublie souvent de mentionner celles qui échouent. D'autre part, car la délégation de pouvoir à des scientifiques triés sur le volet et à leurs appareillages confinés dans le laboratoire fait de la science une enclave. Hobbes pense que la Royal Society menace la paix civile dans la mesure où son projet (politique) est de soustraire la science à l'autorité du roi. Hobbes sera néanmoins vaincu, ce qui, autre grande leçon du livre de Shapin et Schaffer, ne signifie pas qu'il avait tort mais simplement qu'il n'a pas réussi à mobiliser suffisamment d'arguments et de soutiens pour renverser la tendance.

De fait, l'expérimentateur Boyle a, en grande partie, suivi le chemin tracé par Francis Bacon dans son récit *la Nouvelle Atlantide* (1627). Dans cette utopie qui raconte l'histoire d'un groupe de navigateurs anglais qui débarquent sur une terre inconnue, Bacon décrit une cité idéale gouvernée par des scientifiques où, grâce à la domestication de la nature, les innovations techniques assurent à tous tranquillité, nourriture, santé et confort. Véritable feuille de route de la science britannique pour les trois siècles à venir, la *Nouvelle Atlantide* regorge de descriptions d'équipements et de laboratoires de recherche/développement. J'aurai pu évoquer le moment où Bacon parle de l'éradication des maladies ou sa description de gigantesques serres où l'on fabrique de nouvelles espèces de plantes (agriculture intensive + OGM !) mais je veux plutôt attirer l'attention sur le passage qui concerne la maîtrise du son :

“Nous avons aussi des maisons pour les sons ; là, nous essayons tous les sons, et mettons en évidence leur nature et leur mode de génération” (Bacon 2000, page 127)

Et Bacon d'extrapoler la table de mixage et l'amplification du signal :

“Nous savons produire des sons faibles de telle sorte qu'ils apparaissent comme graves et forts. De la même façon, les sons très forts, nous pouvons les faire apparaître comme faibles et aigus” (ibidem)

Les casques d'écoute et les effets de spatialisation :

“Nous avons certains instruments capables de seconder l'ouïe ; posés sur l'oreille, ils augmentent grandement la capacité auditive. Nous avons encore dus à notre art, divers échos surprenants, qui

renvoient la voix plusieurs fois et, en quelque sorte, la renvoient en l'air" (ibidem)

et même la radio et le téléphone :

"Nous avons enfin des moyens pour transporter les sons dans des conduits et des tuyaux, y compris sur de longues distances et des trajets sinueux" (ibidem)

Rien moins que le studio d'enregistrement et les télécommunications, et tout cela deux siècles et demi avant leur avènement ! Au passage, on notera que le programme de Bacon diffère notablement de celui de la partition cartésienne en cela qu'il n'est pas question ici de représenter et de manipuler "la musique" mais des *sons*. Alors qu'un système utilise le papier quadrillé et les fractions, l'autre se propose de fabriquer des tuyaux et des maisons. La nuance est de taille.

7 Régulation versus précision

L'opposition croissante entre les savants du continent et (la perfide) Albion ne renvoie pas uniquement à des "pures" querelles de méthode mais aussi à la façon dont les savants construisent leur légitimité. Si les protocoles et les démonstrations divergent c'est aussi parce que les scientifiques anglais n'ont pas à faire valoir leurs expériences aux mêmes groupes sociaux que les français. On doit à Christian Licoppe (1996) d'avoir montré, à partir d'une lecture minutieuse des comptes-rendus d'expérience au XVII et XVIIIe siècles, comment les différences nationales s'étaient peu à peu construites et consolidées entre la France et l'Angleterre. Du côté français, l'interlocuteur qu'il faut convaincre est le roi et ses intercesseurs. Dans l'Angleterre déchirée par des guerres civiles successives et où le pouvoir royal est plus faible, qui plus est équilibré par des parlementaires vigilants, c'est plutôt vers une multitude de mécènes que les scientifiques doivent se tourner pour financer leurs activités.

Cette différence est également patente en matière de choix technologiques (Mayr 1986, Landes 1987). Alors que les Français et les Allemands se spécialisent plutôt dans les mécaniques de précision et les horloges, les Britanniques s'orientent vers la rétroaction (*feedback devices*), c'est-à-dire des machines dotées de pièces capables de les réguler. Les systèmes de contrôle de la vitesse des moulins à eau ou, un peu plus tard, des engins à vapeur (*control of the speed of water-mills and steam-engines*) sont de bons exemples de ces réalisations.

Le feedback est un signal qui permet à un organisme de s'écouter lui-même et, à partir de là, de corriger et d'optimiser ses résultats. Pour ce faire, la machine doit pouvoir *discerner*, en son sein, un certain type de signaux et en négliger d'autres, ce que les ingénieurs électriques appelleront plus tard le "rapport signal-bruit" (Serres 1980, Mindell 2002). Une fois l'anomalie décelée par le système, ou plus exactement par une de ses composantes, la correction s'opère et permet de stabiliser, donc de *prévoir*, le rendement. En termes cognitifs, cela

signifie que la machine est dotée de réflexivité ou, pour prendre la métaphore de l'écoute, qu'elle dispose à la fois d'une oreille interne et externe. Si nous retrouvons l'idée cartésienne d'une concordance entre la machine et le corps humain, cette fois c'est plutôt le second qui sert de modèle à la première. Bien sûr, les Français ont aussi leurs théoriciens de l'équilibre et leurs praticiens de l'excellence instrumentale, comme par exemple Lavoisier, mais la différence entre les deux registres ne se joue pas tant dans le fait de privilégier (ou pas) les instruments mais dans *le type de rôle qu'on leur assigne*. Alors que le registre continental est plutôt celui du principe directeur, le britannique insiste sur le rôle crucial des régulateurs. En résumé, *la logique cartésienne a tendance à décrire (mécaniquement) les choses, alors que celle de Newton a plutôt pour ambition d'anticiper le comportement des systèmes : description vs prévision*. On pourrait aussi dire que les anglais ont tendance à accorder plus de crédit aux appareils alors que les français s'en méfient un peu plus.

Comme je l'ai suggéré plus haut, cette opposition scientifique et technologique a son pendant politique. Là où les philosophes français justifient volontiers l'existence d'une autorité centrale incontestée, déclinée en monarchie absolue ou en despotisme (révolutionnaire) éclairé, les théoriciens anglais, échaudés par les guerres civiles, prônent l'équilibre des pouvoirs, la limitation de la souveraineté royale et une (relative) liberté religieuse. Comme l'a remarquablement vu Mayr (à qui ces développements doivent beaucoup), la célèbre main invisible d'Adam Smith, qui régule "naturellement" le marché, s'inscrit dans cette tradition de la régulation. Pour l'économiste, le quadrillage invisible qui régit la temporalité et la hauteur dans la partition est un véritable *principe actif*; une structure immanente qui corrige les erreurs des agents économiques et garantit le bon fonctionnement du marché. On comprend également que l'idée que les individus sont guidés par des forces qui les dépassent fait du scientifique une sorte de dieu sécularisé, qui, lui, comprend les lois de l'univers social. S'il serait par trop "culturaliste" de prétendre que cette conception de l'auto régulation est "par essence" *british*, il semble incontestable, qu'à partir du XVII^e siècle, elle s'impose dans une certaine façon britannique de se représenter et de façonner le monde.

8 (La théorie de) Newton se métamorphose

J'ai mentionné plus haut que la forme et le récit des expériences pouvaient notamment être rapportés aux stratégies de validation des scientifiques c'est-à-dire aux agents sociaux (pouvoirs politiques et mécènes) qu'ils leur fallait mobiliser pour les soutenir. D'autre part, j'ai aussi insisté sur le fait que, tendanciellement, les savants britanniques avaient délégué aux machines le soin de faire la preuve de leurs hypothèses. C'est la conjonction entre ces deux facteurs qui va donner *la version instrumentale de la doctrine newtonienne*. Contraints de trouver des financements à l'extérieur des laboratoires, les savants

mécanistes britanniques orientent leur savoir-faire vers sa diffusion/traduction dans l'espace public. Désormais, l'expérience vise moins à valider des "résultats" acquis localement qu'à dégager *les principes généraux de la mécanique*.

"La construction de la vérité (...) s'organise désormais à partir de la capacité des philosophes de représenter persuasivement la décontextualisation des appareils ou des énoncés qu'ils proposent, de sorte, que leur champ d'opération s'étende en dehors du laboratoire, et qu'ils puissent être utilisés comme ressources par un public pas simplement curieux. *Sont ainsi désormais interchangeables non plus simplement les simples récits mais également les représentations des appareils, et une partie au moins des savoir-faire qui permettent de discipliner le plus avantageusement possible les pratiques matérielles nouvelles*" (Licoppe 1996, page 157, c'est moi qui souligne)

Moins que ses équations et ses théories sur la gravitation (obscurées pour la plupart des contemporains), c'est donc le versant instrumental, matériel, des travaux de Newton, par exemple ses études sur l'optique, qui fait école. Jacob et Stewart (2004) ont narré comment, au XVII^e siècle, l'organisation de véritables spectacles (des performances !) dans des coffee-houses ou des riches demeures a participé à la constitution d'une nouvelle audience, férue de science mécanique et friande d'expériences électriques. Ces représentations publiques –où les instruments partagent la vedette avec les expérimentateurs– sont notamment destinées à attirer les entrepreneurs et les financiers. De par leur visibilité, elles diffèrent notablement de la "physique amusante" à la française, destinée aux seuls aristocrates et cantonnée dans les salons. En parallèle à ces exhibitions publiques, de nombreux notables et entrepreneurs participent à la fondation de sociétés d'études newtoniennes locales (et maçonniques) où l'on discute et expérimente passionnément les principes mécaniques. Ce nouveau rayonnement de la science expérimentale est fondamental en cela qu'il se traduit par une certaine forme de diffusion, certes limitée mais réelle, du savoir instrumental. Conséquemment, de nombreux aristocrates et (petits) bourgeois se lancent dans la confection –et aussi la reconstitution– de machines et, pour certains d'entre eux, dans des tournées de démonstration de leurs *inventions*.

De par ce mouvement d'engouement, les rouages, les pompes et les expériences électriques –dont le côté spectaculaire fascine les spectateurs– vont, par conséquent, agir dans l'espace commun. Du côté des savants, cela détermine également un changement de perspective significatif. S'il n'est pas question de revenir sur l'existence de lois physiques immanentes, il va moins s'agir de les démontrer que de *convertir* (nous y revoilà) les principes mécaniques en innovations techniques, de les décliner dans le monde où vivent "les autres". Dans cette nouvelle configuration, le laboratoire devient le lieu dans lequel la

fiabilité et le rendement des machines sont éprouvées ; l'antichambre où l'on teste des machines destinées à être reproduites, rien moins que la matrice de l'usine. En d'autres termes –et comme dans le futur studio beatlesien- *il ne s'agit plus de copier ce qui existe "à l'extérieur" mais bien de fabriquer quelque chose à partir d'une matière première et au moyen d'appareillages fiables* (i.e capables de s'auto réguler).

Face à un tel cahier des charges, la géométrie et les mathématiques ne sont pas supplantés par la déclinaison instrumentale newtonienne mais bien déclinés autrement, par exemple pour décrire des fonctionnements ou établir les schémas de machines que l'on souhaite mettre sur le marché, *comme des outils de représentation et de prévision des variables*. C'est d'ailleurs dans cette logique qu'interviendront la mise au point du calcul infinitésimal par Newton et Leibnitz puis la logique statistique. Pour résumer ce mouvement, on pourrait dire que les machines vont avoir tendance à devenir les expressions matérielles, en relief, des calculs et des diagrammes. C'est à travers ce va-et-vient entre la mécanique et les tableaux que s'élabore un nouveau mode de production, qui s'appuie sur l'instrumentalisation du savoir scientifique.

Le développement de cette frénésie mécaniste contribue –on s'en doute– et de façon décisive à l'essor industriel. Croissance fulgurante qui s'appuie sur des innovations comme le contrôle de la vitesse des moulins à eau, la mise au point des métiers à tisser et les machines à vapeur et qui fera, faut-il le rappeler, des Îles Britanniques la première puissance industrielle dès la fin du XVIII^e siècle (Mougel 1997, Chassaing 2001, Mayr 1987). La mécanisation de la production et son pendant la prévision –au moins de façon tendancielle– des rendements soutient l'apparition de l'entreprise (c'est-à-dire ce qui planifie) et de ses "agents" :

"Nous appelons 'entreprise' l'exécution de nouvelles combinaisons *et également* ses réalisations dans des exploitations etc. et 'entrepreneurs' les agents économiques dont la fonction est d'exécuter de nouvelles combinaisons et qui en sont l'élément actif." (Schumpeter 1999 page 106)

Entreprendre c'est (au moins croire que l'on peut) prévoir, anticiper, calculer des rendements. En somme, l'entrepreneur a comme projet d'anticiper ce dont la société a besoin, son rôle est un peu comparable aux pièces qui assurent le bon fonctionnement des machines. Si l'entrepreneur détecte les besoins de la machine-marché, il recevra un feedback positif du public.

Outre l'essor d'une classe ouvrière, le boum de l'industrie s'accompagne de la naissance d'une profession qui conçoit, répare les machines et surtout, *pense le monde* à travers elles : les ingénieurs. Catégorie sociale que l'on pourrait désigner d'une boutade (sérieuse) comme "le peuple des diagrammes mécanisés". C'est notamment dans les colonies anglaises d'Amérique, que les ingénieurs vont faire parler d'eux. Avant de porter notre attention sur les ingénieurs américains, définissons, à

grands traits, les contours de cette tradition issue de la science expérimentale britannique.

- Une culture scientifique, opposée au dogmatisme cartésien, et qui délègue aux machines la représentation et la production de phénomènes “naturels”.
- Une culture où la vision du monde des ingénieurs s’affirme de façon croissante.
- Une culture politique basée sur l’équilibre des pouvoirs et qui privilégie l’autonomie des systèmes et l’auto régulation.
- Une culture qui se tourne vers les entrepreneurs pour assurer le développement économique.

Justement, j’aimerais illustrer par un récit archétypique la spécificité du savoir des ingénieurs et les formes d’appropriation rendues possibles par l’arrivée de la mécanique dans la sphère publique.

9 Naissance d’une culture technique

En 1764, un charpentier du nom d’Harrison reçut (une partie de) la prime promise par le Parlement Anglais à qui fournirait un outil capable de mesurer la longitude. Après trois tentatives successives, Harrison réussit finalement à concevoir une montre marine (*time keeper*) résistant aux tempêtes et à l’instabilité des bateaux. Grâce à cet appareil, il devenait possible aux navires de déterminer leur position sur une carte lors des longues expéditions coloniales ou pour le dire autrement de “faire le point” (encore les diagrammes !) entre la latitude et la longitude²¹³. La dernière mouture d’Harrison fut certifiée par le roi lui-même lors d’un déplacement en bateau. Comme l’a bien vu Despoix (2005), cet acte de validation vit le souverain passer du statut de garant à celui de témoin, concédant ainsi à la montre marine une partie de son autorité. La flotte britannique pouvait continuer à proclamer qu’elle était guidée par dieu et son souverain mais c’est la montre marine et les calculs de position qui lui permettaient de revenir effectivement dans les contrées où l’on avait planté le drapeau de l’Empire Britannique.

Mais, ce qui doit ici retenir notre attention, c’est que c’est un charpentier (le “vrai métier” d’Harrison) du Yorkshire qui réussit à relever ce défi technologique dont les termes avaient été posés par Newton en personne. Bloody hell ! Un outsider parvint à résoudre un problème dont bien des savants de son époque pensaient qu’il ne serait pas résolu ? Landes qui présente le génie de “l’horloger autodidacte” Harrison comme un mystère, nous fournit pourtant lui-même la solution de l’énigme :

“John Harrison avait sans doute appris à connaître les horloges en les réparant (...) *De la réparation, Harrison passa à la construction.* Ses premières horloges étaient traditionnelles, mais après l’annonce

²¹³ Un bon exemple de l’alliance entre le diagramme cartésien et un outil de mesure du temps qui fait penser, à bien des égards, à un autre couple ; celui de la partition et du métronome (Ribac 2007c).

du Grand Prix, dont le bruit parvint même à Barrow, il entreprit avec son frère James de construire des horloges d'une grande exactitude, *des horloges qui lui permettaient de tester ses idées qu'il pourrait ensuite appliquer à la fabrication d'un garde-temps de marine.* (...) Mais il ne faut pas croire que Harrison fût ignorant de ce que nous appellerions les principes scientifiques. Quelqu'un, vraisemblablement un pasteur en tournée, lui prêta un exemplaire des cours de philosophie naturelle prononcés par Nicholas Sauterson (*inventeur d'une calculatrice*) à l'Université de Cambridge, et Harrison les trouva si précieux qu'il en recopia, in extenso, le texte *et les graphiques* à son usage personnel."

(Landes 1987 p. 226, c'est moi qui souligne)

Ce que dit Landes confirme le transfert du savoir mécanique des laboratoires, via les traités, vers l'espace public décrit par Jacob & Stewart (2004), Licoppe (1996) ou encore Layton (1983). En effet, il y a fort à parier que les "principes scientifiques" dont parle Landes étaient justement des principes mécaniques accompagnés de schémas, par conséquent fort utiles pour les recherches d'Harrison. Landes note d'ailleurs que l'ouvrage de Sauterson comprenait, outre des textes, des *graphiques*. Grâce à eux, Harrison put sans doute confronter ses propres croquis et ses premières réalisations avec des schémas d'autres machines et imaginer des alternatives. De plus, son expérience de charpentier l'avait familiarisé avec les assemblages tout comme la réparation et la construction d'horloges (également mentionnée par Landes) avaient affermi sa familiarité avec les mécanismes de précision. Puis, il utilisa ses prototypes successifs de montre marine pour résoudre des problèmes spécifiques et finalement donner forme à un nouveau système d'échappement dont il avait probablement *sent* très tôt les principes. *La circulation de la culture mécanique dans l'espace public rendait possible que des outsiders –sans formation académique– s'en emparent.* Le profil de "l'autodidacte" américain Benjamin Franklin, qui suscita l'admiration de Robespierre, Marat ou Buffon n'est pas très différent de celui d'Harrison.

"Comme nombre de ses contemporains l'Américain Benjamin Franklin, au XVIII^e siècle, se passionna pour l'électricité atmosphérique. *Presque dépourvu d'instruction fondamentale*, ayant pratiqué de nombreux métiers, disposant de peu de moyens, *éloigné de la science européenne*, il était cependant doté d'un solide bon sens et d'une immense curiosité intellectuelle. À partir de 1747, il se lança dans l'étude des phénomènes électriques (...) [En 1752], Franklin installait des paratonnerres sur sa propre maison à Philadelphie ainsi que sur différents bâtiments publics. À la même époque, le Français Lemonnier établissait définitivement l'analogie entre électricité et foudre. "

(Beltran 1991 page 26, c'est moi qui souligne).

À la façon du modeste charpentier Harrison, Franklin s'initia à l'électricité au moyen d'expériences (menées en extérieur), par l'étude de traités et en correspondant avec d'autres passionnés (académiques ou pas). Ses expériences sur la foudre menées avec des cerfs-volants et avec le concours de son fils, nous montrent qu'il mobilisa les "phénomènes naturels" pour démontrer l'utilité de son appareil. Il essayait donc moins de comprendre la structure de la foudre en tant que telle que de valider son paratonnerre. *Ses expériences ne consistaient pas à appliquer ou vérifier des lois physiques mais à capturer, pour les rendre actifs ou les minorer, des phénomènes naturels*²¹⁴. Il en était de même pour Harrison qui chercha avant tout à rendre opérationnel un garde-temps pour les navigateurs. Le changement d'axe est significatif et s'inscrit dans la tendance amorcée par la conversion de la doctrine newtonienne en méthode instrumentale. Peut-être même, peut-on y voir l'amorce d'une nouvelle période où la nouvelle mécanique s'est encore un peu plus émancipée de la logique naturaliste.

Parcours comparable pour Thomas Edison. Jeune vendeur de journaux sur une ligne de trains, il réalisa des expériences dans un wagon aménagé en *laboratoire* de fortune et s'initia au télégraphe. Après avoir mis au point une machine capable d'émettre et de recevoir plusieurs télégrammes simultanément, et de l'avoir brevetée, il aborda l'électricité avec le succès que l'on sait. Là encore, on voit qu'Edison s'initia au moyen d'expérimentations pratiques. Essayons de tirer quelques enseignements de ces sagas paradigmatiques.

-Le premier point fait écho au processus décrit par Elisabeth Eisenstein dans *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (1991), à l'initiation de la génération Beatles et à l'étude de terrain relatée dans le troisième chapitre de cette thèse ; les inventeurs dont il a ici été question ont forgé leur compétence avec des pairs et surtout des instructeurs-non humains : traités de mécanique et de physique, schémas électriques, horloges, cerfs-volants, télégraphe bricolés et j'en passe. Ils se sont familiarisés à la mécanique et à l'électricité par le biais de "logiques matérielles", logiques dont on sait qu'il n'est nul besoin d'en comprendre tous les ressorts pour pouvoir les assimiler. Ces initiations à la mécanique et/ou à l'électricité se sont, en grande partie, déroulées dans des laboratoires, de fortune ou aménagés. Par ailleurs, les réalisations de ces inventeurs ont été établies grâce à des expérimentations successives. *En définitive, ces inventeurs se sont formés en observant des (schémas de) machines et en manipulant des systèmes.*

Par conséquent, lorsque Beltran présente comme un handicap le fait que Franklin n'ait pas suivi "d'instruction fondamentale", il néglige par trop que c'est l'expérience pratique de Franklin qui l'a conduit au paratonnerre. Pour le dire autrement, Beltran reste prisonnier de l'idée

²¹⁴ Constat qui s'oppose à l'idée (encore trop) commune selon laquelle les innovateurs appliquent (y compris inconsciemment) des lois immanentes découvertes par des scientifiques (Kranzberg 1983).

selon laquelle il faut apprendre des fondamentaux (des lois naturelles) avant de les appliquer. Le fait de ne pas avoir suivi d'enseignement académique ne signifie pas non plus qu'Harrison n'ait pas été à l'école, mais que l'enseignement qu'il a suivi –largement informel– a été dispensé par une série d'acteurs variés (pairs, ouvrages, machines) et dans des lieux autres que l'université. D'ailleurs, on a vu que ni Harrison, ni Franklin ne s'étaient privés de piocher dans la production académique lorsqu'ils en avaient besoin. Harrison, Franklin et Edison ne sont donc pas des "auto-didactes" mais des prototypes de *la culture technique populaire* (expression empruntée à Lage 1984, 1987). Culture populaire basée sur la capacité à maîtriser des machines et à imaginer des systèmes de ce type. Sous cet angle, Tycho, Harrison, McCartney, Sabine et même Steve Job se ressemblent sacrément : ils ont tous expérimentés dans leur chambre avec des instructeurs non humains.

-Le deuxième point concerne les caractéristiques de cette culture technique populaire. Même s'il n'est pas question de dire que toute innovation d'importance (validée socialement) émane de gens fauchés ou marginaux, il n'en reste pas moins que le paratonnerre et la montre marine ont été conçus par des gens ayant peu de moyens à leur disposition. De la même façon que les premiers rappeurs ont utilisé des disques vinyles parce qu'ils n'avaient pas assez d'argent pour se payer des accompagnateurs, Harrison a conçu sa montre marine en bois parce qu'il ne pouvait se permettre d'acheter du laiton (Landes 1987, page 126). Cependant, ayant acquis une grande compétence avec le bois (il a été charpentier), il a su en tirer des partis que des horlogers professionnels n'auraient pas imaginé. Un choix contraint s'est révélé payant pour résoudre des problèmes que les professionnels ne pouvaient (plus ? Moins ?) percevoir. Par là, on voit que la bifurcation chère à Stengers et Prigogine (1979/1986) peut aussi constituer une véritable méthodologie.

-Troisièmement, si ces inventeurs n'ont pas converti des théories ayant trait à la structure élémentaire de la matière en application(s), quelle relation entretiennent-ils avec les "lois de la nature" ? La réponse de Layton (1983) semble pertinente

"Les sciences de l'ingénieur diffèrent fréquemment des sciences fondamentales sur des points importants. Elles laissent souvent de côté l'ontologie fondamentale de la philosophie de la nature, pour des raisons néanmoins plus pratiques que métaphysiques. Ainsi, dans la mécanique des solides, les ingénieurs s'occupent de forces (*stresses*) en milieu continu plutôt que d'un microcosme d'atomes et de forces (*forces*). La théorie et l'expérimentation technique se différencient de leurs équivalents en physique du fait que les ingénieurs traitent de dispositifs fabriqués par l'homme et non directement de la nature."

(Layton 1983, page 125 ; les italiques sont dans le texte et renvoient aux termes employés par Layton en américain)

La compétence d'un ingénieur en mécanique ou en électronique (professionnel ou amateur) consiste donc à savoir *lire* dans les "dispositifs fabriqués par l'homme" et à en extrapoler de nouveaux. Comme je pense en écrivant cette thèse avec le clavier de mon ordinateur et les mots posés sur l'écran, l'ingénieur-e pense *par* les circuits imprimés qu'il (elle) manipule. Il (elle) performe sa pensée dans des diagrammes où courent des flux électriques. Ses intuitions trouvent leurs réalisations dans les espaces où il (elle) se projette car il (elle) a précisément acquis la capacité à *se mettre à la place des composants du réseau technique*. Voilà comment Edison définit ce cheminement :

"Je trouve le principe et je suis sur la bonne piste, mais du temps, du travail acharné et une bonne dose de chance sont aussi nécessaires. Cela s'est passé de cette manière pour toutes mes inventions. Le premier pas est une intuition qui surgit d'une façon soudaine, puis les difficultés surgissent."

(cité par Hughes 1983, page 33)

Transportons nous un siècle et demi plus tard et écoutons Robert Moog, ingénieur en électronique et inventeur de l'instrument qui porte son nom :

"*Je peux sentir ce qui se passe à l'intérieur d'un composant électronique. J'ai une sorte de sens... Je sais ce qui se passe et d'une certaine façon j'ai le contrôle sur ce qui se passe à l'intérieur d'un transistor et d'une résistance. Lorsque je pense à un problème que je dois résoudre, je peux y penser pendant des jours et des semaines sans que rien ne se passe et, un jour, alors que je suis en train de couper l'herbe ou de manger un hamburger ou lorsque je me réveille au milieu de la nuit, l'idée sera là (...)* C'est quelque chose qui se situe entre la découverte et le témoignage."

(Moog 2005, film de Hans Fjellestad -DVD- c'est moi qui souligne)

Comme Harrison voyait confusément son échappement avant même d'en trouver la forme, comme Edison pressentait le principe d'une invention, Robert Moog, qui a appris l'électronique en réparant des Theremins (sorte d'ancêtre du synthétiseur) avec son père, imagine le trajets des flux électriques dans les transistors. Il perçoit (c'est le bon mot !) les humeurs des condensateurs et les potentialités des transistors (Pinch & Trocco 2002). Puis, un jour, il est comme le témoin de la connexion qu'il pressentait, *il trouve une prise* dans le dédale des circuits. Moog a véritablement *incorporé* la logique des transistors et des condensateurs. Et la découverte dont il parle n'est pas immatérielle, elle se déroule à l'intérieur d'une matérialité.

On pourrait encore évoquer d'autres exemples montrant *comment* la pensée se (per)forme grâce à des sortes de relais-ordonnateurs. Par exemple Nikola Tesla (1856-1943) ingénieur/entrepreneur électrique qui raconta avoir dessiné dans le sable, avec un bâton, les diagrammes qui illustreraient un futur brevet (Hughes 1983 page 112). Thomas P.

Hughes (autre héros de cette thèse) résume ainsi la façon de penser de Tesla

“À la façon de bien des inventeurs, les concepts de Tesla étaient ordonnés logiquement et se déployaient dans une symétrie de type géométrique. Ces images idéalisées stimulaient et encourageaient sa créativité. Si les images ne coïncidaient pas avec la réalité, il s’efforçait de réorganiser le réel de façon à ce qu’il puisse s’approcher de son idéal.” (ibidem page 115)

Et Hughes de raconter qu’en préparant des schémas pour une communication à l’American Institute for Electrical Engineers (très précisément la séance du 16 mai 1888), Tesla se rendit compte d’une incohérence dans un système électrique impliquant des moteurs et des générateurs. En inversant certains diagrammes sur un schéma, il résolut *pratiquement* un problème relatif aux champs magnétiques rotatifs qu’un physicien (Ferraris 1847-1897) avait déjà explicité “en théorie”. On a là, et magistralement, une sorte d’illustration de la relation qu’un ingénieur entretient avec des abstractions (ici géométriques) et la façon dont il les relie au réseau technique. Comparables aux protoconcepts de Susie (Woodfield 2004), les diagrammes sont des sortes de plate-formes de compréhension pratique. Faut-il rajouter que la façon dont Hughes rapporte les formes concrètes par lesquelles se déploie l’intelligence me semble bien plus convaincante que les explications sur la logique du “cerveau” des neurosciences ?

-Quatrième point. Sans se livrer ici à une exégèse sur ce sujet, Harrison n’a (sans doute) pas “découvert” la montre marine tout seul. En sus des instructeurs silencieux qui l’ont assisté, il a effectivement collaboré avec d’autres humains. Comme Franklin travaillait avec son fils, correspondait avec Buffon, Harrison a expérimenté avec son frère. De plus, il lui a fallu se plier à toute une série de protocoles de vérifications ordonnées par la Royal Society et répondre à de nombreux contradicteurs. L’expédition nautique avec le roi, un groupe de scientifiques et de marins est donc le résultat des (longues) controverses qui ont “produites” le dernier prototype de montre marine d’Harrison²¹⁵. On touche ici à la véracité du concept de *collectif de pensée* forgé par Fleck (2005). Une innovation est, à la fois, le résultat d’une collaboration entre des personnes et des non humains et engage différentes disciplines. Dans ce jeu à plusieurs, il faut, outre les machines, les ingénieurs (amateurs ou pros), les autorités, les usagers pressentis, les scientifiques, rajouter les entrepreneurs, l’opinion publique, les financeurs, les ouvriers etc. Le cas échéant, certaines personnes peuvent porter plusieurs casquettes -par exemple celle d’inventeur et

²¹⁵ Landes nous apprend d’ailleurs que le modèle qui sera finalement adopté (“le régulateur à repos de Graham avec son pendule à mercure” Landes 1987 page 238) diffère quelque peu de celui d’Harrison.

d'entrepreneur-²¹⁶ mais, dans tous les cas, ils ne sont pas des génies solitaires. En somme, une innovation –réussie- résulte plutôt d'une symbiose (Kransberg 1983, pages 237 à 247) que des idées fulgurantes d'un seul, elle résulte de la mise en commun (parfois conflictuelle) de différents types de perception(s). Même les fulgurances d'un Tesla ont besoin du congrès des ingénieurs électriques et des diagrammes de ... Descartes. D'où deux constats.

D'abord, les formes de coopération qui soutiennent une innovation s'inscrivent dans la tradition politico-technologique de régulation dont parlait Otto Mayr.

Ensuite, cette association de compétences et de machines, et bien nous l'avons déjà rencontré ! C'est ainsi que fonctionne la dream-team d'Abbey Road (artistes, producteur, ingénieurs du son, studios et magnétophones) ou les groupes de mon étude de terrain qui parviennent à fédérer autour d'eux tant de talents et de techniques différentes.

Pour trouver les liens qui nous manquent encore entre Franklin et les Beatles, je vais donc reprendre mon récit et regarder comment, après son exportation dans les colonies britanniques Outre-Atlantique, la culture de la régulation politico-technique et de la prévision s'est déployée dans l'industrie électrique et électronique américaine du XXe siècle. Pour éviter un effet d'optique rétrécissant, précisons que les trajectoires et les technologies décrites ci-après ne prétendent pas décrire la totalité de la culture ingénieurale américaine, ni même toutes les déclinaisons possibles de la conception baconienne

10 Le nouveau monde

Exportée dans les colonies anglaises outre-Atlantique, la vision du monde promue par les ingénieurs électriques a (particulièrement bien) pris racine. Pourquoi ? Peut être parce que le nouveau monde et ses pionniers laissèrent (un peu) plus de place aux outsiders et aux technologies que l'Angleterre monarchique.

“(..) Bien que l'Amérique soit loin d'être une société sans classes, sa structure sociale a été sans doute plus souple et plus décentralisée que dans les sociétés traditionnelles ; et son idéologie dominante a été bien plus égalitaire et anti-aristocratique” (Shusterman 1992, page 177).

En somme, puisque la main invisible allait ordonner les choses, on a plus laissé le marché et les humains trouver leurs marques dans les nouvelles Amériques que dans la vieille Europe. À cela s'ajoute une certaine méfiance envers l'académisme que l'antagonisme entre les américains et leur ancienne colonie pourrait (au moins en partie) expliquer

²¹⁶ À ce sujet, rappelons que dans *l'éthique du protestantisme et l'esprit du capitalisme*, Max Weber (1904-1905) fait justement de Benjamin Franklin le prototype de l'entrepreneur.

“(…) En tant que nation qui avait à lutter pour son indépendance politique et économique vis-à-vis de l’Europe, l’Amérique a été encline à résister à la domination européenne

(…) En outre, nation d’émigrants provenant de cultures différentes, elle n’a pas de tradition artistique unique qui aurait pu être importée sans problème du Vieux Monde et s’imposer à tous ; pas de système éducatif centralisé non plus pour renforcer l’uniformité culturelle ” (ibidem)

Même si Shusterman parle ici des rapports des américain-e-s avec la culture dans le sens des arts, les différentes raisons qu’il avance font également sens pour ce qui nous occupe. D’ailleurs, l’Amérique n’est-elle pas précisément la patrie des philosophes pragmatistes, James, Mead, Dewey, Withehead qui tonnent contre le dogmatisme, se méfient des prédicats et pensent que c’est *l’expérience* qui fonde les êtres ?

“Pour nous, la lueur rouge du crépuscule est autant une partie de la nature que les molécules ou les ondes électriques par lesquelles les hommes de science expliqueraient le phénomène”

(Whitehead 1998, page 66)

Et l’électricien Franklin n’est-il pas aussi un des leaders de la République Américaine, attaché à émanciper sa patrie de l’Angleterre et la vieille Europe ?

“Alors que chaque petit village, chaque caste ou groupe dialectal distinct d’Europe ou d’Asie a trouvé son uniformité dans l’expérience du passé, parfaitement transmise à chaque génération, ceux qui peuplent l’Amérique du Nord et du Sud, de l’Est et de l’Ouest sont en train de trouver leur uniformité dans l’avenir (…)

(…) Car la famille américaine est orientée vers l’avenir vers ce que les enfants deviendront et non en vue de perpétuer le passé ou d’immobiliser le présent” (Margaret Mead 1966 pages 293 et 292)

La main invisible n’a-t-elle pas trouvée dans ces terres le terreau idéal ?
Si fait, et tout particulièrement dans les réseaux électriques.

11 De la recherche-développement...

a) Menlo Park

Les démonstrations dans les coffee-houses britanniques et les expériences de Benjamin Franklin, nous ont rappelé le rôle central de *l’électricité* dans la déclinaison instrumentale des doctrines newtoniennes. Un peu à la façon des horloges au XVII^e siècle, l’électricité est, en effet, passée du statut de curiosité à celui d’énergie, devenant la favorite incontestée des expositions universelles des XIX^e et XX^e siècles, alimentant les turbines, les tubes des laboratoires de physique et nombre d’innovations²¹⁷. Comment ont été rendues possibles certaines

²¹⁷ Alimentant aussi les utopies positives (que l’on pense au Nautilus de Jules Verne entièrement alimenté par l’électricité) ou négatives (le *Faust* de Goethe pactisant avec le diable, le savant fou

de ces innovations électriques ? Ce que Beltran appelle très justement “le système Edison” (1991, page 70) pourrait être considéré comme le paradigme américain de l’alliance entre, d’une part, les instruments de mesure et les humains et, d’autre part, entre les ingénieurs électriques et les scientifiques.

En 1878, Edison fit construire Menlo Park, une série de laboratoires destinés à soutenir ses recherches électriques et plus particulièrement celles ayant trait à la lampe à filament. Dans *Networks of Power* (1983), Hughes démontre qu’Edison n’a pas seulement inventé la lampe incandescente à filament mais aussi tous les éléments qui pouvaient la rendre crédible. Autrement dit, pour électrifier l’Amérique Edison conçut d’abord *un système*

“Si Edison fut capable de créer un concept aussi audacieux et de se lancer dans l’invention d’un système entier c’est parce qu’il put s’appuyer sur un laboratoire et une équipe. Il intégra les hommes et les équipements dans son concept comme il le fit pour les éléments techniques” (Hughes 1983 b, page 23)

Ce système c’est d’abord Menlo Park, une *communauté* professionnelle réunissant des spécialistes en mécanique, des chimistes, des mathématiciens mais aussi un gestionnaire (Samuel Insul) et un financier (SZ Mitchel) et bien d’autres, sollicités chaque fois qu’un problème nécessite que l’on recoure à un spécialiste. Et ces collaborateurs sont moins mobilisés par des questions de méthode que déterminés à résoudre les problèmes spécifiques auxquels ils doivent faire face.

“L’approche systématique d’Edison ignorait les frontières interdisciplinaires, nous dirions aujourd’hui qu’il était orienté par un problème et non pas par une discipline” (ibidem)

Approche interdisciplinaire soutenue aussi par un esprit communautaire où règne une grande convivialité

“Il existe quantité d’anecdotes sur la vie au laboratoire, sur les pauses tardives qui suivaient des journées de travail particulièrement acharnées. En ces occasions, l’orgue situé au bout du second étage du laboratoire ajoutait à l’ambiance de fête qui présidait aux dîners” (ibidem)

Frankenstein électrisant dans son laboratoire des restes de cadavres, la machine électrique de la *Colonie pénitentiaire* de Kafka qui grave sur le corps des condamnés la sentence ou encore *la Nouvelle Ève* de Villiers de l’Isle Adam où Edison fabrique une clone féminine –ah le mystère des femmes- avec ses phonographes et de l’électricité, sans oublier la volte face de Jules Verne qui décrit le *Château des Carpathes* entouré de clôtures électriques mortelles et où résonne lugubrement la voix enregistrée d’une cantatrice morte.

Et le rédacteur de ces lignes de repenser au coffret de quatre disques d'alternate takes des Beatles, l'Anthology, où l'on entend les fous rires, les blagues de Lennon et de Ringo Starr. Reviennent aussi en mémoire, les lits amenés à Abbey Road pour continuer à travailler la nuit ou pour que Yoko, malade, puisse ne pas être séparée de John. François Gorin (1998) dit –joliment – que les Beatles ont fait du studio leur maison.

À Menlo, Edison testa différents matériaux, calcula méticuleusement les coûts et les investissements et, grâce à ses plus proches collaborateurs chargés des finances et du lobbying, sut convaincre ses banquiers que “ça allait marcher”. Ajoutons qu’une fois établis des prototypes de la fameuse lampe, Edison fit construire une centrale électrique pour tester la distribution du courant et démontrer aux décideurs publics que son système était le meilleur et qu’il pouvait avantageusement remplacer le gaz. Collaboration entre entrepreneurs, inventeurs et scientifiques, discussion formelle et informelle avec les collaborateurs, laboratoire et équipements pour tester les hypothèses, volonté de conquérir des marchés, tous les éléments du programme des sociétés newtoniennes sont là. Ce qu’Edison a réalisé à Menlo, la cybernétique l’appellerait certainement *un organisme*, c’est-à-dire un système capable de répondre à la plupart des sollicitations, de réfléchir par lui-même et de s’adapter. Un système performant basé sur le feedback et la régulation.

b) Les firmes électriques

Les trajectoires des deux grandes firmes électriques américaines, la G.E, fondée justement par Edison et AT&T, issue du consortium d’Alexander Graham Bell, confirment ce rôle central de l’électricité dans la constitution d’une culture ingénierale du feedback. Dans son histoire des laboratoires de recherches de ces deux firmes, Léonard Reich (1985) a montré que les deux entreprises avaient peu à peu, et selon des trajectoires assez similaires, investi dans des laboratoires de recherche et, afin d’encourager les capacités d’innovations de leurs chercheurs, favorisé la formation d’équipes transdisciplinaires²¹⁸.

Reich montre que l’idée même de consacrer des fonds significatifs à de véritables laboratoires de recherche et de développement a mis du temps à s’imposer. C’est d’abord pour faire face à des difficultés que les ingénieurs n’arrivaient pas à résoudre que les deux firmes ont été amenées à recruter des physiciens et des chimistes formés à l’école newtonienne. Ces derniers ont alors mobilisé leurs connaissances des phénomènes physiques au service des innovations des firmes. Ensuite, on est progressivement passé d’une conception hiérarchique, où la firme dictait ses directions de recherche, à des formes plus souples d’organisation, laissant place à l’initiative, à la prospective, à

²¹⁸ Hughes fait un constat identique avec les laboratoires de la firme Westinghouse (1983, page 103). Voir aussi Hoddeson sur les laboratoires de Bell (1983).

l'expérimentation, autrement dit à l'imprévu et aux accidents. Alors qu'à l'origine, les laboratoires avaient été créés pour protéger les intérêts des firmes (notamment les brevets), celles-ci commencèrent à publier les résultats de leurs recherches et à coopérer activement avec des universitaires. Les laboratoires furent alors progressivement capables de concevoir et de mener à bien des innovations qui assurèrent à G.E et AT&T une domination durable sur le marché américain (et mondial) pendant des décennies : lumière électrique, téléphone, phonographes, télégraphe, radio et broadcasting, télévision.

12 Au cœur des machines

Dans son livre *Between human and machines, feedback, control, computing before cybernetics* (2002), Mindell confirme cette place capitale de la coopération dans la recherche américaine. Scrutant la période qui s'étend de la première déflagration mondiale à la suivante, il montre l'État américain mobiliser les laboratoires industriels (notamment Bell) et la recherche publique pour mettre au point des systèmes de détection et des armes capables de détruire des cibles ennemies (bateaux, avions ou missiles). Le livre décrit la mise en place de groupes de travail interdisciplinaires organisés autour de thématiques de recherche et que leurs responsables encouragent à trouver des solutions innovantes. Mindell insiste régulièrement sur le rôle des animateurs des groupes de recherche (sortes de "pré George Martin") et aussi sur les idées originales que les jeunes thésards amènent. Son observation montre que les groupes croisent sans cesse les théories, les expérimentations et les approches. Il revient régulièrement sur le dialogue entre les chercheurs académiques, ceux qui sont issus du monde industriel et les militaires. Mais, outre l'accent mis sur le fonctionnement des organismes de recherche, l'étude s'intéresse aussi à la conception technologique des instruments de détection et nous montre comment *le feedback a fini par devenir, pour les ingénieurs des années quarante, un principe conceptuel s'appliquant à toutes sortes de domaines*. Voyons-en quelques aspects.

-Pour détruire une cible en mouvement, il faut la repérer, analyser son mouvement, puis être à même de calculer sa trajectoire pour la détruire. Pour prendre l'exemple (généralisable) de la défense aérienne, Mindell explique bien le passage d'une *logique mécanique*, où le mouvement des tourelles d'observation est traduit analogiquement et génère une prédiction du mouvement de la cible à des *systèmes numérisés*, au sein desquels les trajectoires sont décrites au moyen de symboles et informent la décision²¹⁹.

²¹⁹ Mindell explique néanmoins que l'analogique ne disparaît pas pour autant dans le monde numérique. En effet, le signal numérique n'est "que" l'encodage d'un geste, d'un mouvement. De même, toute information numérisée doit être "analogisée" pour nous être intelligible. Ce point est comme la traduction technologique de ce qui a été dit à propos des communications langagières et gestuelles dans mon introduction, à savoir qu'il n'existe pas de langage pur, qu'il faut le compléter

Préfigurant l'ordinateur, les mouvements de la cible sont *traduits* en données, analysés et guident ainsi le tir de la machine. Avec ce système, les différentes composantes du détecteur dialoguent entre elles et réajustent sans cesse les paramètres conduisant à la décision; ils utilisent le feedback pour réguler leur propre mouvement et leurs actions. *Si les diagrammes sont encore là*, notamment sur les écrans de contrôle des radars, *ils expriment désormais des calculs qui s'effectuent dans un autre espace que celui de la géométrie*. En définitive, on est passé d'une logique basée sur l'asservissement mécanique (*servo mechanism*) à ce que Mindell décrit comme le "mariage entre le contrôle et la communication". Ces méthodes (incarnées dans divers types d'instruments) ne représentent pas seulement une avancée technologique, mais aussi une véritable Weltanshug puisque, pour paraphraser Mindell, *ils consistent à se représenter le monde grâce à des symboles et à les manipuler* (page 3). On peut légitimement considérer ce mouvement de translation comme la traduction dans le hardware de la vision du monde des ingénieurs.

Le "mariage du contrôle avec la communication", dont je viens de parler, résulte notamment des recherches en matière de transmission et d'ondes et, là encore, des recherches menées dans les laboratoires de Bell. En recourant au principe dit du "feedback négatif", les ingénieurs ont réussi à amplifier le signal et, dans le même temps, à atténuer le bruit généré. Cette innovation est fondamentale en cela qu'elle permet de transporter des conversations ou de l'énergie pour des usines sans que la puissance nécessaire pour emmener ces signaux soit par trop parasitée par le bruit de fond. À partir de là, l'extension des réseaux de transmission est possible sur des distances qui auparavant n'étaient pas atteignables. Puis, nouvelle innovation, en transmettant le codage des conversations plutôt que les conversations elles-mêmes, les ingénieurs en transmission ont posé les fondements des technologies numériques et des théories de l'information, à savoir *qu'il est possible de convertir n'importe quelle information en données (numériques), de les transmettre et de les décoder à la réception*. De ce fait, l'énergie nécessaire à la transmission peut être notoirement économisée et réinvestie dans d'autres endroits du réseau technique.

Un autre lien relie encore le monde de l'électricité et la mise au point d'une théorie générale du feedback. En effet, la possibilité de déduire de l'information à partir des mouvements d'un objet vient, en grande partie, des expérimentations réalisées avec des *tubes contenant du vide* (vacuum tube) dans les laboratoires de physique de l'industrie électrique. On attribue généralement à Edwin H. Armstrong la mise au point, en 1912, d'un procédé de rétro action (*feedback ou regenerative circuit*) permettant d'amplifier des signaux et à De Forest (un des

pour qu'il informe la situation. Là dessus, je renvoie à la communication de Tellef Kvifte 'Analog revolution in digital technology' à la conférence de l'ARP en 2006.

pionniers de la télévision) son amélioration, aboutissant à “l’audion tube”. Puis, en 1915, c’est précisément la firme AT&T qui réussit à transmettre une voix humaine de part et d’autre du continent américain (Hilliard et Keith 1997, pages 14-15). On a donc réussi à isoler des ondes, à amplifier leur signal, à les mesurer (longueur d’onde) et à les transmettre à distance (comme c’est par exemple le cas pour la radio). Cela signifie, que dans un registre voisin des recherches sur la détection des missiles, on a réussi à détecter un objet à *partir de l’analyse des ondes qu’il renvoie*. Grâce à ces tubes, les radars vont alors pouvoir calculer les trajectoires d’un objet, convertir ces données et aboutir à une décision. Ce système d’analyse du feedback est vraiment remarquable en cela qu’il signifie qu’un système a est capable de considérer un élément externe appartenant à un système b comme un informateur potentiel : on est là au cœur du projet cybernétique, c’est-à-dire la généralisation technologique d’un principe basé sur la coopération et le dialogue à l’intérieur d’un organisme.

On l’aura compris, ces tubes “remplis de vide” qui renseignèrent les ingénieurs, propulsèrent des ondes, servirent à amplifier les sons et donnèrent naissance à la radio sont, d’une part, les descendants de la pompe à air de Boyle (le premier *vacuum tube*) et des tuyaux de Bacon, et, d’autre part, les composants qui équipent le studio d’enregistrement d’Elvis Presley et l’amplificateur de son guitariste. Bacon was right ?

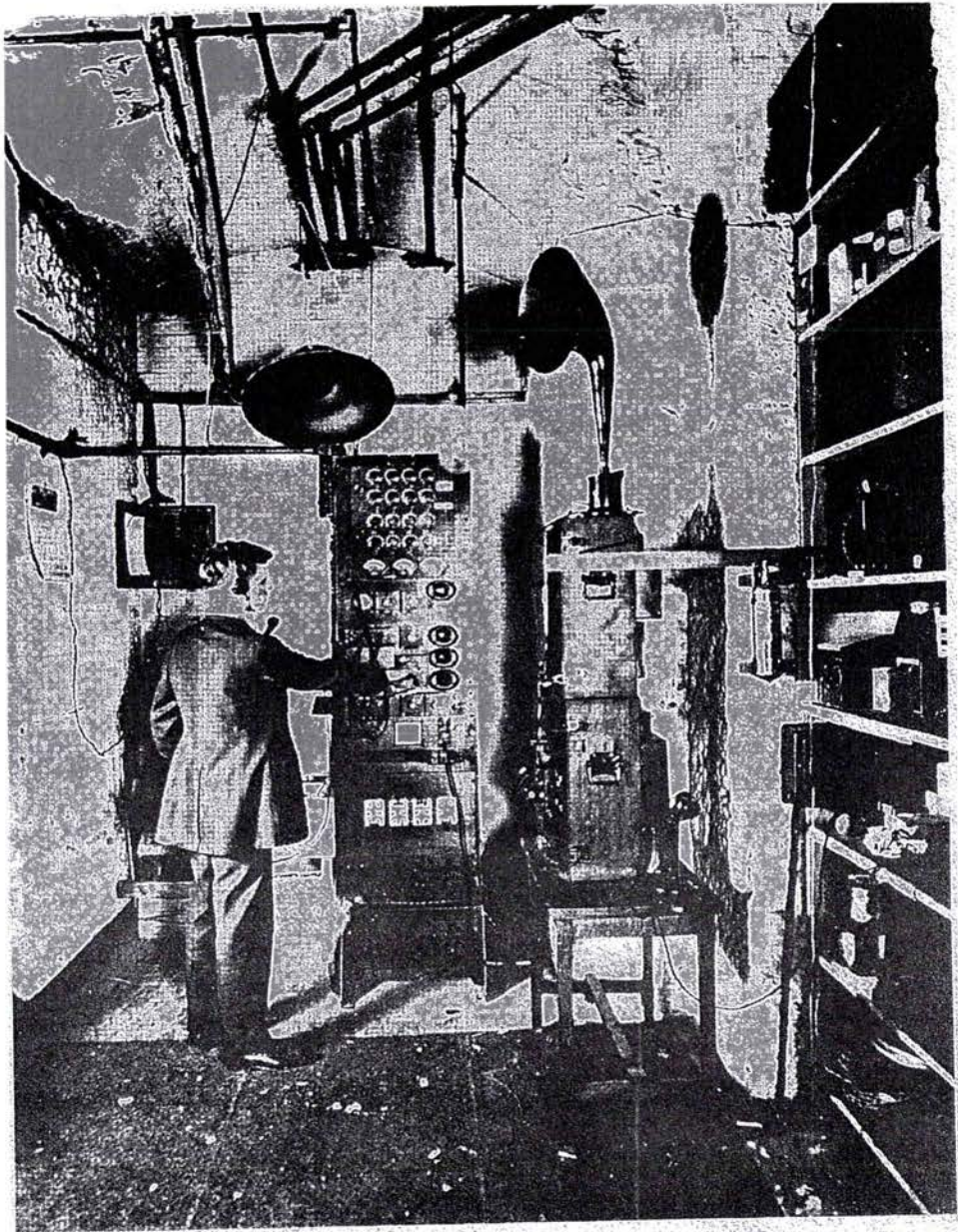


Plate 25. Interior of AT&T radio broadcast control room, Washington, D.C., 1923. Reprinted with permission of AT&T Corporate Archive.

Figure 52 Une cabine de contrôle de la radio chez ATT en 1923

13 Ingénieur du son, producteur et entrepreneur

C'est précisément dans l'univers de la radio, des control-rooms, des amplis à lampes et des ondes que Sam Phillips se forme.

Né en 1923 dans l'Alabama, il est le plus jeune fils d'une famille de huit enfants. En 1941, après la disparition de son père, il doit aider sa mère et travaille notamment pour une société de pompes funèbres (on croirait lire du Sterne !). Puis,

“il suit (probablement par correspondance) les cours de l'Alabama Polytechnical Institute dans la ville d'Auburn, spécialisé dans la formation des ingénieurs, y compris ceux qui se destinaient au son et à la radio” (Escott & Hawkins 1991, page 10)

Son premier emploi dans une radio date de 1940. Au gré de sa carrière, il va notamment présenter des programmes et s'initier à l'enregistrement. En effet, puisque les radios diffusent des disques (il faudra attendre l'après deuxième guerre mondiale pour que les magnétophones –de Bing Crosby- fassent leur entrée dans ce monde), la plupart des ingénieurs du son doivent pré-enregistrer sur des cylindres les programmes musicaux qui sont diffusés. Sam écoute aussi beaucoup de musique, y compris pour son métier

“ L'un de mes premiers jobs, se rappelle t-il, fut d'aller au Home of Blues Record Store (à *Memphis*) et d'acheter tous les disques qu'ils n'envoyaient pas à WREC (*la station de radio pour laquelle il travaillait*) ” (ibidem page 11)

Peu à peu, il devient un véritable passeur, réputé pour ses choix musicaux variés et ses émissions lui permettent d'acquérir une certaine notoriété à Memphis. De fil en aiguille, Phillips va d'abord (en janvier 1950) ouvrir une boutique qui propose d'enregistrer en studio ou à l'extérieur (notamment lors de mariages) des personnes puis fonder un label. Son objectif est de produire des artistes locaux car

“Il sait quelles sont les carences dans le (*monde du*) disque, les *major companies* de New York, Chicago et Los Angeles ayant laissé à l'abandon le marché des musiques dites “ethniques” (*le terme américain de l'époque est 'race music' et désigne la musique jouée par des afro-américains*) depuis la Dépression. Le secteur en pleine expansion des radios locales et régionales qui s'adressent prioritairement aux populations négligées par les grands réseaux représente un débouché formidable pour la catégorie émergente des *indies* -le surnom donné par la profession aux petites compagnies indépendantes”.

(Danchin 2004, page 64)

Laissons encore Sébastien Danchin continuer

“*Portés par les innovations techniques liées à la démocratisation de la bande magnétique*, les studios se multiplient à travers l'Amérique, les *entrepreneurs* les plus adroits parvenant à se constituer de véritables empires miniatures ; Atlantic à New York, Modern et Imperial à

Los Angeles, Aristocrat/Chess à Chicago, Peacock à Houston peuvent en témoigner.” (ibidem, c’est moi qui souligne)²²⁰

Comme nombre des animateurs de labels cités par Danchin, *et parce qu’il n’a pas les moyens de faire autrement*, Sam Phillips cumule les casquettes de directeur artistique, de producteur, d’ingénieur du son et de financier. Faute de pouvoir aller au-delà de Memphis, il recrute localement, et ce d’autant plus facilement qu’il connaît très bien la scène musicale locale. Voilà qui correspond bien au profil défini ci-dessous :

“La performance économique repose fondamentalement sur la capacité de l’entrepreneur à pressentir, dans la relation personnelle, les possibilités d’un créateur, et à anticiper sur les goûts et les désirs d’un public (...) Cherchant à exploiter des gisements non encore identifiés, ces “renifleurs” ne peuvent prendre appui sur des standards existants et doivent faire preuve, comme le dit la littérature de management, ‘d’intuition’. Elle a d’autant plus de chances de faire mouche qu’elle est plus “spontanée” ou “naturelle”, c’est-à-dire qu’elle s’enracine, non dans une réflexivité développée dans le cours de l’activité professionnelle, mais dans leur propre désir, ce qui suppose qu’ils aient une communauté de goûts, d’intérêts, d’activités avec le public potentiel dont ils anticipent ou plutôt suscitent la demande” (Boltanski et Chiapello 1999, page 537)

C’est sans doute ces raisons qui expliquent pourquoi, sur la recommandation de son assistante qui a déjà enregistré Elvis Presley, Sam essaie de se représenter sur son magnétophone Ampex, dans son studio, ce que ce jeune chanteur pourrait donner. Il organise donc une expérience dans sa “maison pour les sons” autrement dit son studio. Par miracle, Hollywood a donné la possibilité à un metteur en scène de reconstituer la scène fondatrice et mythique du rock et qui plus est avec Elvis en personne.

²²⁰ Sur le développement des petits labels américains à partir des années quarante-cinquante voir également Ward (1986, pages 49 à 62), Guralnik (2003) et Assayas (2000).

14 Elvis, Sam et les autres

“Je n’ai pas de secrets. C’est notre façon informelle de travailler (our informality) qui nous permet de faire de nos disques des hits”

(Sam Phillips cité par Escott et Hawkins 1991, page 158)

Depuis plus de cinquante ans, l’enregistrement de “that’s all right mama” par Elvis Presley dans les locaux du label Sun et sous la direction de Sam Phillips est régulièrement présenté, aussi bien par les amateurs, les journalistes que par les ouvrages spécialisés, comme le moment zéro du rock’n’roll : le jour où “tout a commencé”. Cette centralité est telle que des ouvrages ont été écrits pour s’opposer, relativiser ou conforter cette thèse. Elle vaut donc que l’on s’y intéresse, ne serait-ce qu’à titre de phénomène social.

Cette séance de studio a été enregistrée très précisément le 5 juillet 1954²²¹ et a déjà été précédée par deux séances les 18 juillet 1953 et 4 janvier 1954 lorsqu’Elvis a payé pour enregistrer quelques titres au *Memphis Recording Service*, une activité connexe du petit label Sun. Elvis revient quelques mois après, le 26 juin 1954, mais cette fois-ci pour une audition avec Sam. À l’issue de cette rencontre, Phillips demande à un guitariste (Scotty Moore) de bien vouloir lui donner son avis sur le jeune homme. Puis, il convoque une nouvelle séance où se rendent Presley, Moore à la guitare et un de ses voisins contrebassiste Bill Black. Même si le trio a effectué quelques bouts d’essai chez Moore, ils n’ont pas “monté” un répertoire spécifique et ne se connaissaient pas auparavant. Voilà comment Sam Phillips, le producteur-ingénieur, expose sa méthode pour enregistrer avec des musiciens.

“On commençait par passer rapidement en revue les morceaux dont ils disposaient, un peu comme une équipe de base-ball qui s’entraîne [explique t-il]. On arrive sur le terrain, on s’échauffe et on se lance la balle avant le début de la partie. On entrait dans le studio, toujours dans une ambiance très détendue, ce qui ne nous empêchait pas de travailler sérieusement. J’ai toujours pensé que la patience était la qualité première pour révéler le talent et utiliser au mieux ses intuitions artistiques ” (Danchin 2004, page 76)

Cette méthode concorde avec le récit que fait l’historien du rock et critique Greil Marcus de la séance mythique. Selon Marcus, Presley et ses accompagnateurs arrivent au studio sans programme pré-établi. Après plusieurs essais infructueux, Presley annonce “That’s all right mama”, un blues d’Arthur Crudup, lors d’une pause. Les musiciens se mettent à l’accompagner d’une façon inattendue et Phillips, intrigué, va

²²¹ Une autre séance s’est déroulée le 6 juillet mais d’après Sébastien Danchin (2004), mais elle n’a pas laissé de souvenir impérissable aux protagonistes. On trouvera dans l’ouvrage de Danchin (*Elvis Presley ou la revanche du Sud*) une description minutieuse des sessions. Les éléments de chronologie qui suivent sont empruntés à ce travail, à Escott et Hawkins (1980 et 1991), Ward (1986, pages 72 à 82) et Marcus (2000, pages 165 à 232).

leur demander de recommencer devant les micros, il saisit que “quelque chose” se passe. Dans les mots de Marcus cela donne :

“ Le gamin attrape sa guitare, fait un peu le clown. Il se lance dans une chanson. *That’s all right mama, that’s all right...* va te faire foutre. Ce n’est pas ce qu’il dit, évidemment, mais c’est ce qu’il a trouvé dans le morceau : sa voix glisse sur les paroles tandis que les deux musiciens se mettent derrière lui, avec Scotty qui repique la mélodie et le bassiste qui donne de grandes claques à son instrument. Phillips entend ça, ça lui plaît, et il se décide (*à l’enregistrer*) ” (Marcus 2000, page 192)

Le titre va devenir un formidable hit aux USA puis dans de nombreux pays. Elvis ne va pas tarder à devenir le King du rock’n’roll, celui-là même que les jeunes anglais de Liverpool imitent dans leur chambre.

Les quatre photogrammes, qui sont reproduits ci-après, sont tirés de *Jailhouse Rock*, un film de Richard Thorpe, tourné en 1957, soit trois ans seulement après que la chanson “All right mama” ait été enregistrée. Le film est interprété par Elvis et les deux musiciens de la séance mythique du 5 juillet 1954. Cette scène a été incluse dans le film après que le manager de Presley ait demandé à la production qu’on épargne à Elvis les scènes de music-hall et qu’on privilégie plutôt des séances de studio, situation où il se sent plus à son aise (Doyle 2005)²²². On décide donc d’insérer dans le film la scène originelle du rock’n’roll, qui, par ailleurs, raconte l’ascension fulgurante d’un chanteur *découvert* par une productrice. Ne manque à l’appel dans la scène tournée par Thorpe que Sam Phillips qui est remplacé par deux techniciens, et une actrice -Judy Tyler- qui joue le rôle de la productrice. Sur les photos, on remarque aussi un pianiste et un assistant qui est peut-être là (?) pour tourner les pages. Enfin, le trio n’interprète pas “All right mama” mais un autre morceau intitulé “Don’t leave me now”.

Cette séquence filmée est à bien y réfléchir exceptionnelle. Il est en effet rare que des “personnages historiques” rejouent eux-mêmes un événement qui a marqué leur époque, qui plus est devant des caméras et seulement quelques années après. C’est un peu comme si Beethoven recréait la deuxième symphonie ou Napoléon jouait le dix-huit brumaire.... Bien qu’il soit totalement illusoire d’imaginer que cette reconstitution puisse être exacte (on a déjà assez dit ici qu’on ne reproduit pas un “original” dans un studio, fut-il de cinéma), quatre photogrammes extraits du film nous permettront néanmoins de nous faire une idée sur la méthode de travail des trois musiciens et du producteur-entrepreneur. En somme, il s’agit ici de lire ces images en pensant à Barthes commentant des photos ou des détails de la vie quotidienne (1957, 1970, 1980), en considérant que l’exposition du mythe (sous la forme d’un passionnant *reality show*) nous parle aussi des fondamentaux du rock.

²²² Ce point crucial et le texte de Doyle qui relate ce fait m’ont été signalé par Simon Frith.



Photogramme n°1 La répétition

Description

La répétition s'effectue *dans le studio*, Elvis apprend à ses accompagnateurs une chanson, sous le regard confiant de la productrice. Dans le film, les musiciens ne se connaissent pas. Au fur et à mesure qu'Elvis déroule la mélodie et les accords, les accompagnateurs l'imitent.

Commentaire

Le photogramme n°1 nous montre la façon populaire de faire de la musique se transporter dans les studios. Une façon qui délègue aux corps et aux instruments la mémorisation des répertoires et qui met en place la musique par une méthode additionnelle. Les générations formées par les outils de reproduction sonore et la radio ont rapidement incorporé les conventions du studio et tout particulièrement de confier à des machines et des techniciens des procédures que d'ordinaire on déléguait à des pairs, qui plus est parce que la temporalité de cette méthode était un peu similaire à celle de la répétition populaire. Cette alliance a également été facilitée par la culture expérimentale et pragmatique des ingénieurs du son.



Photogramme N°2 : l'enregistrement

Description

Les interprètes se tournent vers la cabine technique et les micros comme s'ils faisaient face à un public sur une scène. Le groupe *performe* en studio, il adopte la discipline du recording. La productrice est toujours là, aux côtés des musiciens (côté gauche du photogramme).

Commentaire

Le fait qu'un producteur demeure avec les interprètes pendant l'enregistrement est rapporté par d'autres sources. Dans le livre de Southall sur les studios d'Abbey Road, une photo nous montre, juste derrière Daniel Barenboïm dirigeant The English Chamber Orchestra, son producteur Suvi Raj Grubb (page 60, 1982). De même, Steve Jones rapporte les propos du producteur Phil Ramone qui préfère assister aux séances aux côtés des interprètes (page 160, 1992). Escott et Hawkins –historiens des studios Sun– définissent très justement Sam Phillips comme : "l'interface entre le talent et la technologie qui contrôle les nombreuses options ouvertes au moment de la post-production" (1991 page 156). *Le studio est un espace où des performers, des techniciens et des producteurs coopèrent.*



Photogramme n°3 Vue de la cabine technique (control room)

Description

Les deux techniciens, filmés de dos, sont habillés à la façon des laborantins scientifiques ou des ingénieurs dans l'industrie. La vitre disposée entre les deux cabines isole les deux espaces. L'ingénieur placé à droite surveille le magnétophone tandis que son collègue vérifie –en temps réel- le niveau et la qualité du signal sur des appareillages disposés devant lui. En somme, un ingénieur s'occupe du feedback direct et l'autre du différé.

Commentaire

Le plan large du photogramme n° 3 rend visible le fait que ce sont les procédures issues de la déclinaison britannique de la science expérimentale qui sont à la base des procédures utilisées par les ingénieurs du son. Si l'on déclinait la généalogie des objets qui peuplent un studio, la pompe à air de Boyle jouerait le rôle de "grand ancêtre" et le laboratoire préfigurerait la control room de la radio et du studio. Ici la "partition" des choses consiste dans l'organisation spatiale et l'amplification électrique du signal. Le rock consiste bien – même s'il ne peut se réduire à cela- à la rencontre entre les deux mondes ici présent. *Les micros, les fils et le signal électrique font la jonction*



Photogramme n°4 La formation écoute ce qu'elle vient d'enregistrer

Description

Le dernier photogramme représente le moment (crucial) qui suit la prise. Les interprètes et la productrice, rassemblés autour d'un haut-parleur installé dans la cabine, écoutent attentivement (en mono) ce que la formation vient d'enregistrer. La moue pensive de la productrice, l'air penaud du chanteur et des instrumentistes indiquent une insatisfaction manifeste.

Commentaire

C'est après avoir écouté la première *prise*, que Presley et les autres décident de reprendre le morceau avec beaucoup plus d'énergie. Même si le 5 juillet 1954 le chemin a été plus long et sinueux que dans le film, la méthode est identique : l'écoute critique des enregistrements a généré une autre musique, inédite pour le collectif qui y travaillait. Le sujet du photogramme n° 4 est donc le *monitoring*. Le photogramme n° 3 était aussi à propos du *monitoring* mais celui mis en œuvre par la control room. Significativement, un des plans du film qui suivait la première prise de son montrait les techniciens se désintéresser de ce qu'ils venaient d'enregistrer. Après le réenregistrement plus dynamique, Thorpe les montrera ravis et enthousiastes.

Le collectif a découvert le rock'n'roll grâce à son studio-pompe à air, de façon impromptue et grâce à des ajustements. Toutes ces façons indiquent un recours constant à des techniques réflexives.

15 Quand le public investit le laboratoire

a) Le paradigme Elvis

Pas plus qu'Harrison (John) n'a inventé seul la montre marine, Elvis et Sam ne sont les seuls concepteurs du rock. Disons plutôt que "That's all right mama" a fait découvrir à une grande partie de l'humanité qu'une nouvelle façon d'écouter et de produire la musique était née dans les labels indépendants. Cette approche ne s'oppose donc pas aux très nombreux travaux (académiques ou non) qui ont tenté de cerner les raisons de "l'irruption" d'Elvis à Memphis. Certains auteurs se réfèrent à la crise des networks américains dans les années cinquante et à l'influence des radio locales (Peterson 1991), au génie et à l'inconscience de Presley (Marcus 2001 et 2003), au flair de Sam Phillips (Escott et Hawkins 1980 et 1991), à la force d'attraction de la culture métissée du sud des USA (Ward 1986 page 72 à 82, Danchin 2004), à la capacité de l'Amérique à générer des mythes (Frith, Straw & Street 2001 pages 74 à 76), à l'apparition du teenager-consommateur (Ward 1986 pages 64 à 71) ou même à une injustice historique (Tosches 2000b). Toutes ces explications doivent sans doute être mobilisées pour saisir la naissance *du paradigme* "musique populaire après l'électricité", basé sur l'alliance entre deux mondes dont personne ni aucun calcul de probabilité n'aurait pu prévoir l'avènement (Bacon inclus).

b) Un nouvel espace public en (re)formation

Paradigme que l'on pourrait résumer par le fait que *la culture populaire s'est appropriée l'espace et les procédures que la déclinaison instrumentale newtonienne avait rendues (potentiellement) publique*. "All right mama" signifie que s'appuyant sur la dynamique de "la mécanique pour tous", la musique populaire a pénétré dans les laboratoires et a faite sienne les entités créées par les réseaux électriques et les ingénieurs. La guitare électrique –instrument par excellence de la musique populaire- c'est la victoire posthume de Hobbes en somme, moment où le public s'engouffre dans la "maison pour les sons" conçue par la Royal Society et s'approprie ces techniques. Cette symbiose a sans doute été rendue possible par l'élargissement de la sphère publique que les ondes et la communication ont généré. Le résultat ? *La formation d'une communauté d'auditeurs* réuni-e-s autour des postes radios et/ou des phonographes, outils de reproduction dont on a vu tout à l'heure comment ils avaient contribué à l'individuation de leurs usagers, à la naissance d'une multitude de collections singulières et de socialisations. L'expression "être sur la même longueur d'onde" décrit bien comment, en se branchant sur une fréquence particulière, *on* résonne (raisonne) par là même avec d'autres. Une fois encore, ce sont les lampes, ondes et signaux préamplifiés qui ont été les ponts entre les

ingénieurs/entrepreneurs des petits labels américains et les performers pop.

c) Les "anglo-saxons" et la globalisation

La diffusion internationale des pratiques liées au recording nous apprend aussi que si les *feedback devices* sont nées en Grande-Bretagne et que le rock a prospéré en Amérique, la musique populaire est désormais une réalité internationale dont les (nouveaux) contours s'élaborent autant à Saint germain en Laye (cf. mon enquête) qu'en Islande (cf. Bjork) ou à la Jamaïque (cf. le reggae). Rien d'étonnant à cela puisque les ondes, les disques et désormais l'Internet ont suivi le sillon tracé par la partition et universalisé la musique rock, ses techniques de monitoring et ses modes de coopération. Globalisation paradoxale au demeurant puisque s'emparant des techniques et des répertoires mondialisés, les amateurs en font aussi du *local*, leur donnant des contours singuliers, utilisant l'Internet (symbole de la globalisation des échanges) pour (ré)organiser le *dialogue*, qui entre les membres d'une formation, qui entre les fans et un groupe, qui entre des pairs via MySpace, qui pour s'envoyer des fichiers pour le morceau que l'on répètera la semaine prochaine etc.... Continuer à considérer cette culture du feedback comme "anglo-saxonne" (un mot valise qui par ailleurs ne signifie pas grand-chose pour ceux qu'il est censé désigner) c'est ne pas comprendre que la standardisation des supports musicaux permet aussi leur appropriation et l'individuation de ses usagers.

d) Les hasards et les nécessités

La rencontre entre les mondes populaires et de l'électricité industrielle ne doit pas être interprétée de façon historiciste ou (ce qui revient au même) mécaniste, on doit plutôt la considérer comme le résultat de bifurcations inédites et de controverses incessantes. Cette alliance implique une telle masse d'acteurs, de compétences, de migrations et d'accidents que bien malin (personne, machine ou système de prévision) qui aurait pu la prévoir. Bacon n'avait pas prévu les Beatles et même pas l'électrification de l'Amérique. Il avait émis un projet que j'ai proposé d'interpréter comme *la matrice possible* (c'est possible qui est ici le mot important) de ce qui est effectivement arrivé. La seule chose avérée dans cette "histoire" (toujours en cours) est que les humains sont toujours capables de faire d'un objet ou d'une situation autre chose. Une association entre des personnes et des choses dissemblables qui, au passage, rend justice aux alchimistes et à Giordano Bruno.

Du reste, les récentes déclinaisons de la musique populaire, le hip hop et la techno, nous ont (*once again*) d'ailleurs montré que les chemins de la créativité humaine sont infinis et très largement imprévisibles. Qui aurait pu prévoir que des adolescents inventeraient de nouvelles "arènes de l'habileté" (Dodier 1993) avec des électrophones ? Personne. Tout au plus, la grille de Hirschman, qui dans *Défection et parole* (1995) montre

que tout produit qui réussit sur le marché se heurte à la défiance d'un certain nombre d'acteurs, permet elle peut-être de comprendre pourquoi les consommateurs ne font pas toujours ce que les industriels prévoient et détournent des objets de leur destination première. D'ailleurs, avant même l'avènement du hip hop et de la techno, les usages du feedback avaient, eux aussi, emprunté des voies diverses et imprévues. Ainsi, on doit se rappeler que malgré des décennies de recherche industrielle pour réduire le bruit de fond, les guitaristes rock n'ont cessé de saturer le son, c'est-à-dire d'amplifier les résidus que d'autres mettaient tant d'énergie à neutraliser et que le numérique était censé supprimer à tout jamais. Et le "pire", c'est que nombre d'ingénieurs du son (comme ceux d'Abbey Road par exemple) ont participé à ce joyeux brouillage. De nos jours, certains courants musicaux font même du larsen ou des craquements sur un vinyle la matière centrale de leur musique (cf. le japonais Merzbow ou le turntablist anglais Philip Jeck). En changeant régulièrement la définition du parasite, la musique populaire –au sens de tous ses usagers– nous a montré que la communication consistait toujours dans les diverses façons dont un collectif nuançait un langage commun, qu'elle ne pouvait être réduite à des informations.

Dans cette perspective, la définition donnée par Paul Théberge (2004) du studio semble assez pertinente. Pour celui-ci, le studio est un "non space", un espace potentiel (au sens d'une virtualité) dont on peut –techniquement– moduler la structure et les dimensions à loisir. Je rajouterais à cette définition, sans doute un tout petit peu trop techniciste, que ces modulations sont effectuées par les humains et que celles qui s'imposent dans la sphère publique définissent, selon l'expression de Fleck (2005) des *styles (musicaux) de pensée*. En sus, j'étendrais la définition de Théberge à au monde du recording, l'ensemble des procédures consistant à discuter –avec des outils ou des mots– la musique populaire. Domesticqué dans les chambres par les amateurs, le recording est sans cesse refaçonné par les innovations anonymes puis transformé en performance publique (scène, rue, rave), il ne cesse de redéfinir l'espace public et domestique. Et ne l'oublions pas, lorsqu'un style musical, et avec lui tous les objets et les gestes qui l'accompagnent, se stabilise alors, d'autres protagonistes contestent ces usages et réinventent de nouveaux mondes.

C O DA CAPO A

a) Cognition, écriture, technologie ; une même chose

Dans un texte intitulé *Comment rendre nos idées claires*, le philosophe Charles S. Peirce nous dit que

“Dans un morceau de musique il y a les notes séparées et il y a l'air” (1878 page 5)

Et de nous rappeler que la perception d'une mélodie résulte d'un acte cognitif consistant à associer des notes séparées. Pour rendre intelligible cette opération de saisie, Peirce insiste sur le fait que les notes ne peuvent être perçues que l'une après l'autre, qu'il nous est impossible de les entendre toutes en même temps, que nous ne connaissons cette mélodie, et à fortiori le morceau où elle s'insère, que dans son déroulement, que par l'expérience située et temporelle que nous en faisons. Et le philosophe d'en déduire que notre conscience procède toujours en deux mouvements. Nous sommes d'abord conscients *immédiatement* (Peirce souligne aussi ce mot) de certains objets puis nous en percevons d'autres par le biais d'une médiation, proposition qui rejoint celle d'Hennion (1993). *Comme on l'a vu dans le premier chapitre, notre première surface d'inscription et de mémorisation est notre corps*. Ainsi, lorsque je bats la mesure, mon corps est, à la fois, l'outil au moyen duquel je dessine dans l'espace des figures et le support sur lequel ces motifs seront mémorisés. Nous savons aussi que la relation que nous entretenons avec notre corps structure notre perception, qu'elle en constitue le modèle.

Il me semble qu'à l'issue de ce périple, on voit bien que la partition quadrillée ou les tranches d'une console de mixage sont comme des transpositions ultra-sophistiquées du corps : tout à la fois supports sur lesquels on inscrit des signes et mémoires vives permettant de lire ensemble ces signes. C'est grâce aux interfaces des technologies que nous manipulons des signes et communiquons avec les autres. En conséquence de quoi, les technologies équipent non seulement (servent de médiatrices à) la cognition mais bien plus, elles en sont des extensions. Non pas des prolongements linéaires mais plutôt des sortes de matérialisations dont la fonction est d'intensifier certaines *possibilités perceptives*, utilisant dans ce dessein des types particuliers de fragments, d'organisation spatiale, de temporalisation. De ce point de vue, les outils théoriques et pratiques de la science expérimentale (comme le laboratoire par exemple) peuvent alors être compris comme des mises en forme de la perception humaine (Hacking 2006). Le souci de découper les choses en segments, d'opérer des classements et de distribuer cela dans l'espace et même la production continue de

démonstrations (c'est-à-dire la mise en relation de facteurs dissemblables) sont autant de façons de découper le réel pour mieux l'appréhender. De même, le fait de déposer dans des pompes à air ou des laboratoires des choses pour les observer de plus près peut être considéré comme une sorte de matérialisation de l'acte décisionnel qui consiste à considérer plusieurs alternatives. En faisant –tacitement– de la réflexivité humaine le modèle de leur savoir et de leurs réalisations, Boyle et ses héritiers ont finalement préparé le terrain à la phénoménologie et au pragmatisme qui nous apprennent que *l'expérience* est notre outil de mesure le plus efficace. À la condition expresse que cette science cesse de convoquer "l'autorité morale de la nature" (Daston & Vidal 2004), dont par ailleurs elle ne cesse de changer les termes, ce registre de connaissance peut constituer un précieux guide.

Dans un même ordre d'idées, un certain type de technologie musicale correspond à un certain type d'organisation perceptive, elle favorise un certain angle de vue, une façon d'écouter particulière, une manière singulière d'utiliser le corps pour mieux sentir le flux musical, le mémoriser, le décomposer, le transmettre, l'aimer. Chaque élément de ce langage particulier est une sorte de "fixation cognitive" qui nous dit : « voilà, vous pouvez aborder tel objet de cette manière ». Et de la même façon que nous sommes capables de compléter par des gestes ce que nous disons, nous savons également utiliser les médiums techniques avec nuance, nous en servant à *notre manière*. Cette absence d'univocité des techniques, nous l'avons déjà constaté lorsque nous avons admis qu'il n'était pas humain (possible) de comprendre tout d'un objet, que nous n'y avons accès que par des fragments. De fait, notre liberté se manifeste justement par le fait que ne percevons pas tous exactement la même chose, que nous sommes capables de produire avec des mêmes objets de nouvelles choses, choses que d'autres ne saisissaient pas encore *comme cela*. Finalement, la technologie n'est rien autre que le résultat de ce besoin de façonner, de donner forme au monde, de le rendre intelligible.

b) La boucle de feedback

C'est de cette capacité (corporelle, technique, intellectuelle) à nuancer les choses dont il a été question dans ce travail. Toutes ces formes d'inventivité qui donnent leur polysémie aux messages que nous échangeons, nous qui formons des systèmes qu'il nous faut bien réguler afin qu'ils (nous) tiennent ensemble. Cette boucle de feedback "technopolitique" est, elle aussi, une extension de la réflexivité humaine, capacité vitale qui nous permet de pressentir les difficultés, de les évaluer et d'en surmonter un certain nombre. Finalement, le feedback est une véritable méthode de gouvernement des choses et des humains qui se décline dans toutes sortes d'espaces : commentaires et réactions sur les sites Internet, équipements de monitoring, retraitement du signal en direct ou par bidouillage des fichiers audio,

réactions du public et des danseurs lors d'un événement public, producteurs en studio, travail en groupe, collaboration dans le studio etc.

L'effet de loop n'est pas un effet de loupe. Il ne fait pas qu'agrandir un état du système mais permet surtout de percevoir autre chose et, si besoin, de changer de voie. Les musicien-n-e-s le savent bien : lorsque l'on utilise le monitoring pour isoler un son et en faire un sample, on procède à une véritable réaction chimique. Une fois bouclé et transformé en rythme, ce sample devient, et au moins de deux façons, une sorte de *révolution* : la "récurrence périodique" des anciens *et* le "remaniement radical et irréversible des modernes"²²³. Et naturellement, nul ne sait ce que ce rythme deviendra...

²²³ Citations extraites de Shapin (1998).

ANNEXE 1

Tableaux relatifs au panel de l'étude de terrain

Dans les tableaux ci-dessous et afin de garantir l'anonymat, les prénoms et les noms des groupes ont été changés. Les personnes qui évoluent plutôt dans des groupes comme *side-men* (ou *women*) ou n'ont pas de formation musicale permanente (et recourent à des auxiliaires pour leur propre musique) sont référencées dans la case "solo". On notera que trois personnes ne sont pas des musicien-n-e-s, au moins au sens de l'acception commune du terme. Le premier est le sonorisateur du groupe *highstation* basé en Yvelines, le deuxième anime un collectif de hip hop à Noisy le Grand (93), la troisième est VJette et réside actuellement à Lille. Au total on a donc 8 formations ou individualités en Yvelines, 6 en Seine-Saint-Denis et 3 en Loire-Atlantique. Les membres des groupes de Seine-Saint-Denis *Hedidnot* et *Kimchen* ont tous (toutes) été interrogé-e-s. La répartition entre les sexes est de 9 hommes et 2 femmes dans les Yvelines, de 6 hommes et 5 femmes pour la Seine-Saint-Denis et de 2 femmes et d'un homme en Loire-Atlantique. Soit un total de 16 hommes et 9 femmes pour les trois départements.

Tableau I : description du panel ²²⁴

Prénom	sex	âge	instrument	groupe	solo	style	dep
Stéphane	M	27	guitare, cuivres	Saltlake		électro- rok	78
Francis	M	28	Claviers	Saltlake		électro- rock	78
Marc	M	32	sonorisateur	Highstation		pop- rock	78
Gérard	M	32	claviériste	Highstation		pop- rock	78
Prince 2	M	29	DJ		×	techno	78
ADN	M	24	DJ	Solid		rock	78
Sabine	F	28	chanteuse	Macthink		pop	78
Félix	M	28	Guitariste	Macthink		pop	78
Diop	M	31	Chanteur		×	world	78
Moktar	M	20	Rappeur		×	rap	78
Théo	M	30	chanteur, pianiste		×	soul	93
Sirène	F	24	Rappeuse		×	rap	93
Louis	M	25	Rappeur		×	rap	93
Arianne	F	23	chanteuse	Hedidnot		rock	93
Marie	F	23	batteuse	Hedidnot		rock	93
Tania	F	23	guitariste	Hedidnot		rock	93
Georges	M	34	animateur d'un collectif		×	hip hop	93
Cathy	F	25	chanteuse	Kimchen		métal	93
Dany	M	26	guitariste	Kimchen		métal	93
Victor	M	29	bassiste	Kimchen		métal	93
Patrick	M	29	batteur	Kimchen		métal	93
Vickie	F	28	VJette			vidéo	78
Georgia	F	28	Chanteuse instrumentiste	Frame		chanson	44
Karina	F	24	Violoniste, claviériste	Frame		chanson	44
Pedro	M	29	DJ		×	hip hop	44

²²⁴ Les âges sont indiqués pour l'année 2006

Tableau II : Critère(s) de rattachement à un département

Groupe Saltlake	2 personnes	Un membre réside à Saint Germain en Laye	Le groupe répète à la Clef (Saint Germain en Laye)	78
Groupe Highstation	2 personnes	Un membre réside à Fontenay le Fleury	Les deux membres interviewés du groupe ont passé leur adolescence en Yvelines	78
Groupe Solid	1 personne	Un membre réside à Cernay la Ville	Le groupe répète en Yvelines	78
Groupe Macthink	2 personnes	Deux membres résident à Beynes	Scolarité et apprentissage en Yvelines	78
Groupe Frame	2 personnes	Les deux membres résident à Nantes		44
Prince 2		Réside en Yvelines	Objecteur de conscience à la Clef pendant 2 ans	78
Diop		Réside et travaille à Trappes	Projet de studio avec la mairie de Trappes	78
Moktar		Réside à Trappes	Enregistre à Saint Quentin en Yvelines	78
Groupe Kimchen	4 personnes	2 membres résident à Drancy	répète à <i>La Cuisine</i> (locaux de répétition au Blanc Mesnil) 1 Membre employé à l'accueil à la <i>Cuisine</i>	93
Groupe Hedidnot	3 personnes	2 membres résident en Seine-Saint-Denis	répète à Mains-d'Œuvres (locaux de répétition à Saint-Ouen)	93
Théo		Participation à un tremplin régional en Seine-Saint-Denis		93
Sirène		Réside à Montreuil	Répète et se produit à <i>La Pêche</i>	93
Louis		Réside à Montreuil	Répète et se produit à <i>La Pêche</i>	93
Georges		Réside à Noisy le Grand	Animateur d'un collectif hip hop à Noisy le Grand/ Employé à l'accueil de la <i>Cuisine</i>	93
Vickie		Réside à Lille	A vécu 20 ans dans les Yvelines et liée à des réseaux départementaux	78
Pedro		Réside à Nantes		44

Tableau III

Localisation de l'entretien	Nombre d'entretiens réalisés
Cafés aux abords de la gare Montparnasse (Paris)	2
Cafés à proximité de la Place de la République (Paris)	4
Café au Luxembourg (Paris)	1
Café aux abords du Quai de la Gare (Paris)	2
Café près de la station de métro Anvers (Paris)	1
Café à Saint-Ouen (93)	1
Café au Rer Quai d'Issy (92)	1
Café à Versailles (78)	1
<i>La Pêche</i> (Salle de concert et locaux de répétition à Montreuil)	2
<i>La Clef</i> (Centre Culturel à Saint Germain en Laye)	2
<i>La Cuisine</i> (locaux de répétition à Blanc-Mesnil 93)	2
Domicile d'un batteur (Bd de la Villette à Paris)	1
Domicile d'une chanteuse (Beynes en Yvelines 78)	1
Café de la Musique (Porte de Pantin, Paris)	2
La Condition Publique (lieu de spectacles à Roubaix)	1
Café à Nantes	2
Domicile des parents d'une chanteuse (Saint Nazaire)	1
Total	27

ANNEXE 2

Notes relatives au CD fourni avec ce texte.

1 “Something” Démo guitare-voix enregistrée par George Harrison (publiée dans l’album d’inédits *Anthology* 1996)

Lorsque l’on écoute la démo, on se rend compte qu’Harrison, outre chanter la mélodie et égrener les accords de la chanson, joue aussi avec sa guitare et fredonne des motifs et des enchaînements d’accords qui sont orchestrés dans la version d’*Abbey Road*. C’est par exemple le cas du motif (la, do, la, la#, si) qui ouvre la version publiée et qui, ici, arrive au bout de 2 mesures à 4/4. Ici le motif est transposé une tierce mineure en dessous (fa#, la, fa#, sol, sol#) car la tonalité de la démo est en la (A) alors que la définitive est en do (C). Un peu après le pont (qui débute à 1 mn 13 sec) Harrison chantonne pendant un break de guitare quatre notes (mi, mi bémol, ré, ré bémol) à 1 mn 26 sec. Puis, à 1 mn 39 sec, de nouveau cinq notes (la bémol, sol, sol bémol, fa, mi bécarré). Or, dans la version définitive, on retrouve effectivement ces motifs chromatiques descendant (transposés dans la tonalité) dans le pont à 1 mn 24 (la, la bémol, sol, sol bémol, fa, mi) et à 1 mn 38 sec un autre motif descendant (do, si, la, sol, mi, ré) qui permet de revenir à la tonique do. Suit un solo de guitare sur lequel je reviendrai plus loin.

Avec ces exemples, on voit que la maquette d’Harrison a bien été la base de départ du travail mais qu’elle a aussi été modifiée avec l’ajout des autres Beatles et de Billy Preston à l’orgue, de l’orchestre à cordes arrangé par George Martin et des solos –particulièrement mélodiques– qu’Harrison a ajouté. De même, un certain nombre d’accords de passages ou des éléments mélodiques qui sont présents dans la démo ont disparu dans la version publiée.

2 “Something” La version enregistrée par les Beatles, chantée par son compositeur Harrison, et qui figure dans l’album *Abbey Road*. Uniquement le canal gauche

La version qui figure sur le CD a été amputée du canal droit. Sur le canal de gauche, on entend particulièrement bien la basse, qui, visiblement, a été enregistrée séparément. Cet artifice permet d’entendre le jeu de basse très concertant de McCartney. Cette façon de jouer a vraiment été forgée grâce aux magnétophones multipistes qui lui permettaient de travailler, passage par passage, ses lignes de basse électrique. Babiuk (2001) signale d’ailleurs que Cartney réalisait souvent ses parties de basse après que la batterie et l’harmonie aient été enregistrées, parfois au grand dam des autres Beatles.

3 “Something” La version enregistrée par les Beatles, en stéréo.

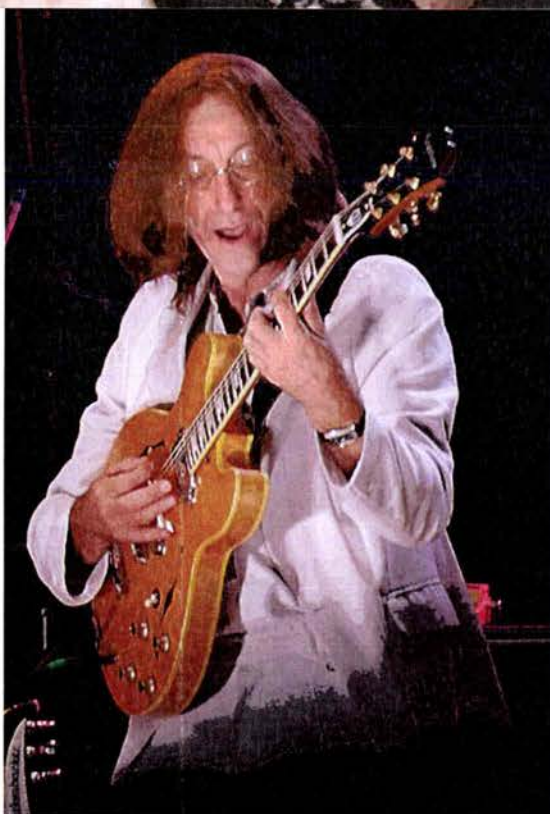
L'écoute des deux canaux (droite et gauche) permet d'écouter la chanson complète avec toute l'instrumentation et la profondeur de l'image stéréophonique.

4 “Something”. Version chantée par Paul McCartney et Eric Clapton lors du *Concert for George*, un spectacle enregistré le 29 novembre 2002 au Royal Albert Hall de Londres un an après la mort de George Harrison.

L'écoute de cette version est très instructive. C'est McCartney qui débute (d'une façon époustouflante) le chant et interprète, en s'accompagnant à l'ukulélé (instrument fétiche d'Harrison) et un ton plus bas (c'est-à-dire en si bémol) que la version d'*Abbey Road*, les deux premiers couplets. De façon significative, il muse la ligne de guitare qui, dans la version d'*Abbey Road*, fait le lien entre les deux couplets (la, do, la, la#, si transposé en sol, si bémol, sol, sol#, la). Puis, à la fin du pont (1 mn 32 sec) une descente inspirée du disque (si bémol, la, sol, fa, mi, ré) permet de moduler et d'aboutir sur l'accord de do, c'est-à-dire le même que dans la version originale. Et là, le lead guitar Marc Mann joue *exactement* le même solo que George Harrison dans la version *Abbey Road* (le solo d'*Abbey Road* va de 1 mn 42 à 2 mn 13 et celui du Royal Albert hall de 1 mn 36 sec à 2 mn 12). Après quoi, Clapton prend le relais au chant.

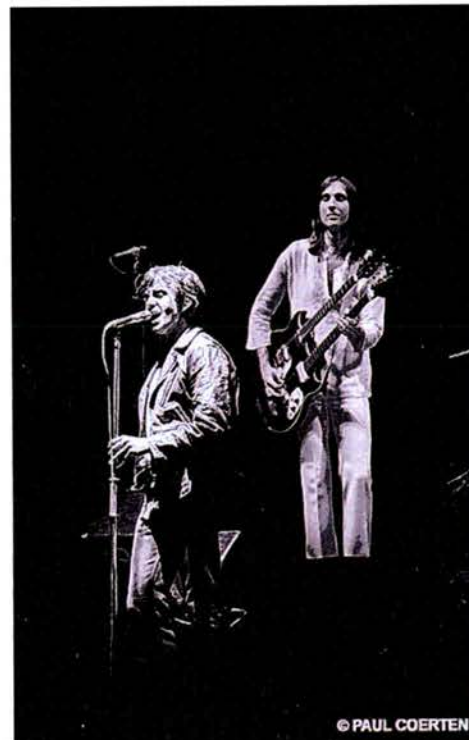
Ce qu'il faut noter ici, c'est que pour rendre hommage à George, on joue *en live* (des parties entières de) ses morceaux enregistrés. Cela nous ramène au fait, mentionné dans le deuxième chapitre, que le disque *fixe* de façon décisive les interprétations. Ce point mérite d'être relevé car il signifie que quarante ans après le firmament des créateurs/performers de rock, précisément les Beatles, le fait de reprendre note à note un morceau déjà enregistré n'est plus considéré comme ringard. Le répertoire enregistré devient tendanciellement une chose que l'on peut aller écouter (à peu près) tel quel en concert. Témoins, ces cover's band (appelés aussi tribute bands), parfois à dimension internationale, qui interprètent en scène les disques de groupes de pop. L'autre leçon, c'est que l'art de faire circuler les mélodies entre le chant et le reste de l'orchestre est tellement ancré dans les mémoires (des auditeurs comme celle des créateurs) que lorsqu'un interprète exécute un morceau des Beatles, il ne manque pas de jouer toutes les parties saillantes.

5 “Honey Pie” Extrait de *The Beatles* (1968), communément appelé le “double album blanc”



Figures 53 et 54 Le groupe Bootleg Beatles qui joue les disques des Beatles et mime également leur apparence²²⁵ [Les guitares sont les mêmes que celles des Beatles et même la façon de tenir les instruments est identique]

²²⁵ <http://www.bootlegbeatles.com/home.htm>. Sur son site, le groupe annonce avoir effectué plus de 4000 concerts et dans le monde entier.



© PAUL COERTEN



© PATFRACA

Figures 55 et 56. Ci-dessus, Peter Gabriel et Mike Rutherford (de Genesis) en scène à l'époque de l'album *The lamb lies down on Broadway*. Ci-dessous, le groupe Musical Box²²⁶ qui fait des "concerts reconstitutions" c'est-à-dire qui interprète en live les disques (et les enregistre !) de Genesis.

[Cette formation qui se produit dans le monde entier, utilise les décors, les costumes, les instruments et parfois les projections vidéo de Genesis. Soutenue par Tony Banks, clavier de Genesis, l'équipe de Musical Box a ré-écouté et analysé les bandes 24 pistes du disque *The lamb* (1974) afin de le reproduire à la perfection. Certains passages mixés en arrière et oubliés par les membres de Genesis ont ainsi été repris par Musical Box. On est bien en face d'une (fascinante) transformation en performance d'un répertoire enregistré]

²²⁶ <http://www.themusicalbox.net/>

Ci-dessous, la liste des morceaux des High Llamas, de Sean O'Hagan, des Beach Boys et de Brian Wilson qui figurent dans le CD.

Les morceaux des deux formations ont été placés en alternances afin de mieux repérer les emprunts et les dissemblances.

Titre du morceau	Nom de la formation	Titre de l'album
"God Only Knows"	The Beach Boys	<i>Pet Sounds</i>
"Edge Of The Sun"	Sean O'Hagan	<i>High Llamas</i>
"Theatreland"	The High Llamas	<i>Hawaii</i>
"The Trader"	The Beach Boys	<i>Holland</i>
"Giddy And Gay"	The High Llamas	<i>Gideon Gaye</i>
"I Just Wasn't Made For These Times"	The Beach Boys	<i>Pet Sounds</i>
"Let's Have Another Look"	The High Llamas	<i>Gideon Gaye</i>
"Let's Go Away For A While"	The Beach Boys	<i>Pet Sounds</i>
"The Hokey Curator"	The High Llamas	<i>Hawaii</i>
"Cabin Essence"	Brian Wilson	<i>SMiLE</i>
"Nomads"	The High Llamas	<i>Hawaii</i>
"Good Vibrations"	Brian Wilson	<i>SMiLE</i>

BIBLIOGRAPHIE

Quand l'ouvrage cité est une traduction en français, l'année de publication mentionnée après le titre est l'année de publication dans la langue originale. La date de publication en français est placée à la fin. Dans le texte, les dates indiquées en référence sont celles de la *publication en français*. Pour les ouvrages d'un auteur parus la même année, j'ajoute à l'année de publication, en français, une lettre (exemple Tosches 2001a et Tosches 2001 b). Pour les citations du *Dictionnaire du rock*, ou du *jazz*, ouvrages collectifs, je mentionne toujours l'auteur de la note dans mon texte. Cependant, pour des raisons évidentes d'espace, seuls les coordinateurs figurent dans la bibliographie.

- Theodor W. Adorno** *Philosophie de la nouvelle musique* 1958 (Traduit de l'allemand par Hans Hildebrand et Alex Lindeberg) Éditions Gallimard Paris 1962
- *Introduction à la sociologie de la musique* 1968-74 (Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi) Editions Contrechamps Genève 1994
 - *Théorie esthétique* 1970 (Traduit de l'allemand par Marc Jimenez) Editions Klincksieck Paris 1995
 - *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* 1973 (Traduit de l'allemand par Christophe David) Editions Allia Paris, 2001
- Philippe Adrien** *2001 une apocalypse rock* Flammarion 2000
- Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004
- Simha Arom** "The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies", *Ethnomusicology* 20 (3), pp. 483-519. 1976
- Antonin Artaud** *L'ombilic des limbes* Gallimard Paris 1968
- Michka Assayas** *Les années vides* L'arpeur/Gallimard Paris 1990
- Michka Assayas (sous la direction de)** *Dictionnaire du rock* Robert Laffont-Bouquins Paris 2000
- Jacques Attali** *Bruits, essai d'économie politique de la musique* Presses Universitaires de France. Paris 1977
- Jean-Paul Auffray** *L'espace-temps* Dominos/Flammarion Paris 1996
- Ahmed Aydoun** *Musiques du Maroc* Éditions Eddif Casablanca 1995
- Andy Babiuk** *Beatles gear, all the fab four's instruments, from stage to studio.* Backbeat Book. San Fransisco 2001
- Francis Bacon** *La Nouvelle Atlantide* 1627 (Traduit de l'anglais par Michèle Le Dœuf et Margaret Llasera) GF Flammarion Paris 2000
- Derek Bailey** *Improvisation its nature and practice in music* British Library National Sound Archive London 1992
- Lester Bangs** *Psychotic Reactions* (Traduit de l'américain par Jean-Paul Mourlon) Editions Tristram Paris 1996
- Guillaume Bara** *La techno* Editions Libro musique Paris 1999
- Rémi Barbier** *Le monde du résidu, Pour une sociologie politique des objets* Mémoire en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches en sociologie. Metz 2005
- Alessandro Baricco** *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin* (Traduit de l'italien par Françoise Brun) Éditions Albin Michel Paris 1998
- Mary Barnes/ Joseph Berke** *Mary Barnes, un voyage à travers la folie* 1971 (Traduit de l'anglais par Mireille Davidovici) Éditions du Seuil Paris 1973
- Roland Barthes** *Mythologies* Éditions de minuit Paris 1957
- "L'empire des signes" 1970 pages 745 à 825 in *Œuvres complètes* Tome II Éditions du Seuil Paris 1994
 - *La chambre claire, notes sur la photographie.* Cahiers du Cinéma/ Gallimard/ Seuil 1980

- *Œuvres complètes* Tome II Éditions du Seuil Paris 1994

Gregory Bateson *Vers une écologie de l'esprit* 1^{er} tome (Traduit de l'américain par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion) Éditions du Seuil Paris 1977

Jean Baudrillard *Le système des objets, la consommation des signes* Denoël-Gonthier Paris 1968

Howard Becker *Outsiders Études de sociologie de la déviance* 1963 (Traduit de l'américain par J.P Briand et J.M Chapoulie) Editions Métailié Paris 1985

- *Les mondes de l'art* 1982 (Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort) Flammarion Paris 1988

- *Propos sur l'art* (Traduit de l'américain par Jean Kempf, Jean Marie Fournier, Vincent Michelot et Axel Nesme) Éditions l'Harmattan Paris 1999

- *Les ficelles du métier, comment conduire sa recherche en sciences sociales* 1988 (Traduit de l'anglais par Jacques Mailhos, révisé par Henri Peretz) Éditions la Découverte Paris 2002

Alain Beltran *La fée électricité* Découvertes/Gallimard Paris 1991

Walter Benjamin *Œuvres II et III* (Traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush) Éditions Gallimard Paris 2000

H.Stith Bennet *On becoming a rock musician* University of Massachussets Press Amherst 1980

Bernadette Bensaude-Vincent "En flanant dans les expos : images de l'électricité" p. 89 à 93 in *Culture Technique* n°17 Paris 1987

Henri Bergson *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.* 1939 Presses universitaires de France. Paris 1965 Disponible en ligne sur http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Christian Bessy et Francis Chateauraynaud *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception* Éditions Métailié Paris 1995

Alain Berthoz *La décision* Éditions Odile Jacob Paris 2003

Augustin Berque *Le sauvage et l'artifice* Éditions Gallimard Paris 1986

Phillipe Bihan *XTC, art sonore et vieilles querelles.* Éditions Alternatives & Parallèles Paris 1999

John Blacking *Le sens musical* (Traduit de l'anglais par Eric et Marika Blondel) Éditions de Minuit Paris 1980

Ernst Bloch *L'esprit de l'utopie* (Traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard). Gallimard Paris 1977

Bruno Blum *Le Reggae* Libro musique Paris 2000

Charles Boilès et Jean-Jacques Nattiez "Petite histoire critique de l'ethnomusicologie" in *Musique en Jeu* n°28, pages 26 à 53. Paris 1977

Luc Boltanski & Laurent Thévenot *De la justification, les économies de la grandeur* Gallimard Paris 1991

Luc Boltanski & Ève Chiapello *Le nouvel esprit du capitalisme* Gallimard Paris 1999

François Bon *Rolling Stones, une biographie* Fayard Paris 2002

Samuel Bordreuil "Une place créative ? Marseille et ses moments musicaux : Rap, Ragga, Techno" in André Bruston (dir.), *Des cultures et des villes ; mémoires au futur.* Éditions de l'Aube. Paris 2005

Eugène Borrel *L'interprétation de la musique française (de Lully à la Révolution)* Librairie Félix Alcan Paris 1934

Pierre Bourdieu *La distinction, critique sociale du jugement* Éditions de Minuit Paris 1979

Geoff Brown *Otis Redding* (Traduit de l'américain par Isabelle Leymarie) 10/18 Paris 2003

Michael Bull et Les Back (sous la direction de) *The auditory culture reader* Berg New-York 2003

Pascal Bussy *Coltrane* Éditions Libro Musique Paris 1999

Judith Butler *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* (Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus) La Découverte/poche. Paris 2005/2006

Roger Callois *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*. Éditions Gallimard Paris 1958

Sophie Calle *Double-Jeux* Éditions Actes Sud Arles 1998

Michel Callon "Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement" in *Sociologie du Travail* n° 1, vol. 41, p. 65-78 Paris 1999

- "Éléments pour une sociologie de la traduction, la domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint Briec" pages 170 à 207 in *L'année Sociologique* Paris 1986

Roland de Candé *Dictionnaire des musiciens* Microcosme/Seuil Paris 1964

- *Nouveau Dictionnaire de la Musique* Seuil, Paris 1983

Elias Canetti *Masse et puissance* 1960 (Traduit de l'allemand par Robert Rovini) Gallimard 1966

- *Autodafé* 1935 (Traduit de l'allemand par Paule Arhex). Éditions L'imaginaire-Gallimard Paris 1968

Philippe Carles, André Clergeat, Jean Louis Comolli *Dictionnaire du Jazz* Robert Laffont Paris 1994

Philippe Carles et Jean Louis Comolli *Free Jazz Black Power* Éditions Champ Libre et 10/18 Paris 1971

Bioy Casares *L'invention de Morel* (Édition bilingue, traduit de l'espagnol par Armand Pierhal) Éditions Robert Laffont 1989

Susan Casey *Women Invent ! Two centuries of discoveries that shaped our world* Chicago Review Press Chicago 1997

Carlos Castaneda *Voir les enseignements d'un sorcier Yaqui* 1971 Témoins/Gallimard Paris 1973

Michel de Certeau *L'invention du quotidien. Arts de faire* Éditions Gallimard Folio Paris 1990

- *La culture au pluriel* Éditions du Seuil 1993 Paris

Miguel de Cervantes *Don Quichotte de la Manche*

(Traduit de l'espagnol par Nadine Ly, Claude Allaigre et Jean-marc Pelorson) Éditions Gallimard Paris 2005

Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey (sous la direction de) *L'engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques*. Éditions des Archives contemporaines Paris 2002

Philippe Chassaigne *Histoire de l'Angleterre* Flammarion Paris 2001

Francis Chateauraynaud "Vigilance et transformations, présence corporelle et responsabilité dans la conduite des dispositifs techniques" in *Réseaux* n° 87 Paris 1997

- "Essai sur le tangible, entre expérience et jugement : la dynamique du sens commun et de la preuve" Texte pour le séminaire *Sociologie de la perception et de la preuve* à l'EHESS (Paris) 1995-1996. Téléchargeable sur http://prospero.dyndns.org:9673/prospero/acces_public/06_association_doxa/info_fc

- Francis Chateauraynaud et Didier Torny** *Les sombres précurseurs, une sociologie pragmatique de l'alerte et du risque*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris 1999
- Ève Chiapello** *Artistes versus managers, le management culturel face à la critique artiste* Éditions Métailié Paris 1998
- Michel Chion** *La musique électroacoustique* PUF Que sais-je ? Paris 1982
- Pierre Citron** *Bartok Solfèges* /Seuil Paris 1963
- Jonathan Coe** *Bienvenue au club* 2001 (Traduit de l'anglais par Jamila et Serge Chauvin) Gallimard Paris 2003
- Nick Cohn** *Awopbopaloobop Alopbamboom, L'âge d'or du rock* 1969 (Traduit de l'anglais par Julia Dorner) Editions Allia Paris 1999
- James Lincoln Collier** *L'aventure du jazz, des origines au swing* 1978 (deux volumes traduits de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz) Albin Michel Paris 1981
- Philippe Comar** *Les images du corps* . Gallimard Paris 1993
- Bernard Comment** *Le XIXe siècle des panoramas* Adam Biro Paris 1993
- Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques n°4*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Bernard Conein et E. Jacopin** "Les objets dans l'espace" pages 59 à 83 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire*. Revue *Raisons Pratiques n°4* Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Julian Cope** *Krautrock sampler*. Head Heritage 1995. Second edition (Common Era). 1996
- Alain Corbin** *Le miasme et la jonquille* (1982) Flammarion Paris 1986
- *Le territoire du vide, l'occident et le désir du rivage 1750-1850* Champs Flammarion/Aubier Paris 1988
 - *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*. Textuel Paris 2001
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (sous la direction de)** *Histoire du corps* (volumes I et II) Éditions du Seuil Paris 2005
- Charles Cros** *Œuvres complètes* Éditions Jean-Jacques Pauvert Paris 1964
- Stan Cuesta** *U2* . Libro. Paris 2003
- Revue Culture Technique USA** (sélection d'articles extraits de la revue *Technology et Culture + science, technique, société aux USA*) n°10. CRCT Paris juin 1983
- Revue Culture Technique** *Électricité, électronique, civilisation* n° 17. CRCT Paris mars 1987
- Robert Cummings et Georg Schwartz** "Connexionnisme, computation et cognition" pages 470 à 490 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004
- Chris Cutler** *File under popular. Theoretical and critical writings on music* November Books London 1991
- Sebastian Danchin** *Encyclopédie du Rythm'Blues et de la Soul* Éditions Fayard Paris 2002
- *Elvis Presley ou la revanche du Sud*, Fayard Paris 2004
- Serge Daney** *Ciné-Journal 1981-1986*. Cahiers du cinéma Paris 1986
- Serge Daney** *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Aléas Éditeur Lyon 1991
- *L'amateur de tennis*. P.O.L Paris 1994
 - *L'exercice a été profitable, Monsieur*. P.O.L Paris 1993

Lorraine Daston & Fernando Vidal (sous la direction de) *The moral authority of Nature* The University of Chicago Press. London & Chicago 2004

Guy Debord *La société du spectacle* Éditions Champ Libre Paris 1971

Michel De Formel "Faire parler les objets" pages 241 à 265 in in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire*. Revue *Raisons Pratiques* n°4 Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993

Gilles Deleuze *Cinéma-L'image Mouvement*. Éditions de Minuit Paris 1983

- *La philosophie critique de Kant*. Presses Universitaires de France Paris 1963

Éric Denut *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ? L'itinéraire-* l'Harmattan Paris 2001

Philippe Descola *Par-delà nature et culture*. Éditions Gallimard Paris 2005

Philippe Despoix *Le monde mesuré. Dispositifs de l'exploration à l'âge des lumières* Éditions Droz. Genève 2005

Christine Detrez *La construction sociale du corps* Éditions du Seuil Paris 2002

John Dewey *Art as experience 1934* Capricorn Books New York 1958

- *Democracy and Education* Etext #852 The Project Gutenberg Mars 1997

Alain Dister *Oh, Hippie days ! Carnets américains 1966-1969* Fayard Paris 2001

Nicolas Dodier "Les arènes des habiletés" pages 115 à 139 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire*. Revue *Raisons Pratiques* n°4 Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993

Christian Domino *Les années pop*. Hors Série Découvertes Gallimard/ Centre Pompidou. Paris 2001

Nicolas Donin et Jacques Theureau "Voi(rex) de Philippe Leroux, éléments d'une genèse : reconstitution analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée" p. 4-13 in *Dissonanz/Dissonance* # 90. Nyon (Suisse) Juin 2005

- "Comprendre une activité de composition musicale : les relations entre sujet, activité créatrice, environnement et conscience préreflexive" p. 221-251 in **J.M Barbier & M. Durand (sous la direction de)** *Sujets, activités, environnements. Approches transverses*. PUF . Paris 2006

Peter Doyle "Echoic chambers: when movies depict sound recording". Communication au colloque international de l'IASPM. Rome 2005

Norbert Dufourcq (avec la collaboration de Félix Raugel et Armand Machabey) *Larousse de la Musique* 2 volumes. Éditions Larousse Paris 1957

Paul Dumouchel "Systèmes sociaux et cognition" pages 568 à 584 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004

Émile Durkheim *Leçons de sociologie* Quadrige/ PUF Paris 1950

- *Les formes élémentaires de la vie religieuse* Quadrige / Presses Universitaires de France Paris 1960-1988

Émile Durkheim et Marcel Mauss "De quelques formes primitives de classification" in **Marcel Mauss** *Essais de sociologie* Éditions de Minuit Paris 1968 et 1969

Catherine Duthell-Pessin *La chanson réaliste, sociologie d'un genre* L'Harmattan Paris 2004

- "Les groupes de rock nantais" pages 147 à 158 in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991

Bob Dylan *Lyrics, Songtexte 1962-1985* Edition bilingue allemande-américaine Éditions Zweitausendeins Frankfurt am Main 1987

- *Chroniques* Volume I. (Traduit de l'américain par Jean-Luc Piningre) Éditions Fayard Paris 2004

Bret Easton Ellis *Moins que zéro* 1985 (Traduit de l'américain par Brice Matthieussent) Christian Bourgois / 10-18 Paris 1986

Alain Ehrenberg "Le sujet cérébral" in *Esprit* « Les guerres du sujet » p. 130 à 155 n° 309 Paris novembre 2004

Evan Einsenberg *Phonographies Explorations dans le monde de l'enregistrement* 1987 Éditions Aubier Paris 1998

Elisabeth L. Eisenstein *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (Traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp) Hachette Littératures 1991

Hanns Eisler *Musique et société* (Traduit de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur) Essais choisis et présentés par Albrecht Betz Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris 1998

Norbert Elias *La Société de cour* 1969 (Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré) Flammarion 1985

- *Du temps* 1984 (Traduit de l'allemand par Michèle Hulin) Fayard Paris 1996

Colin Escott and Martin Hawkins *Sun Records, the brief history of the legendary record label* (1975) Omnibus Press London, New York 1980

- *Good Rockin' Tonight: Sun Records & Birth of Rock*. St Martin Press New York 1991

Renaud Epstein "Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne" in revue *Mouvements* n°13. Éditions de la Découverte, Janvier-Février Paris 2001

Revue Esprit *Quelle culture défendre ?* n° 283 Paris mars-avril 2002

Revue Esprit *Les guerres du sujet* n° 309 Paris novembre 2004

Samuel Étienne « First & Last & Always » les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative" pages 5 à 42 in *Volume ! 2003/1* Éditions Mélanie Sèteun Clermont-Ferrand

Jean-Louis Fabiani "Public constatés, publics inventés, publics déniés. Les sciences sociales et la démocratisation de la culture" p. 65 à 86 in *Enseigner la musique n°6-7 Cahiers de Recherches du CEFEDM Rhone Alpes et du CNSMD de Lyon*. Lyon 2004

Jan Fairley *The local and global in popular music* pages 272 à 289 in **Simon Frith, Will Straw & John Street (sous la direction de)** *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge 2001

Olivier Faure "Le regard des médecins" pages 15 à 50 in **Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (sous la direction de)** *Histoire du corps* (volume II) Éditions du Seuil Paris 2005

Joël Marie Fauquet et Antoine Hennion *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*. Éditions Fayard. Paris 2000

Sylvia Faure *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse* Éditions La Dispute Paris 2000

S.H Fernando Jr. (Traduit de l'anglais -États-Unis- par Jean Philippe Henquel et Arnaud Réveillon) *The news beats, culture et attitudes du hip-hop* 1992 Éditions l'éclat/Kargo Paris 2000

Jean Louis Ferrier (sous la direction de) *L'art au XIXe siècle*. Éditions du Chêne-Hachette Paris 1991

- Jean Louis Ferrier (sous la direction de) *L'art au XX^e siècle***. Éditions du Chêne-Hachette Paris 1995
- Kai Fikentscher** " « There's not a problem I can't fix, 'cause I can do it in the mix » : on the performative technology of 12-inch vinyl" p. 290 à 315 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de) *Music and Techno Culture*** Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- Ruth Finnegan *The hidden musicians : music making in an english town*** Cambridge University Press New York 1989
- Ludwik Fleck *Genèse et développement d'un fait scientifique*** (Traduit de l'allemand par Nathalie Jas) Éditions Les Belles Lettres Paris 2005
- Patrice Flichy *L'innovation technique Récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation*** Éditions de la Découverte Paris 2003
- Michel Foucault *Naissance de la clinique*** 1963 Quadrige/PUF Paris 2000
- *Les mots et les choses* Éditions Gallimard (Édition du club France- Loisirs 1990) Paris 1966
- *Surveiller et punir* Gallimard Paris 1975
- Jean-Paul Fourmentraux *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*** CNRS Éditions Paris 2005
- Pierre Francastel *Études de sociologie de l'art*** Éditions Denoël Paris 1970
- André Francis *Jazz***. Nouvelle édition. Microcosme-Seuil Paris 1982
- Simon Frith *The Sociology of Rock*** Constable London 1978
- *Souvenirs, Souvenirs*, pages 247 à 262 (Traduit de l'anglais par Antoine Hennion) in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de) *Rock, de l'histoire au mythe*** Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
- *Performing Rites On the value on popular music* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1996
- "The popular music industry" pages 26 à 52 in *The Cambridge Companion to pop & Rock* Cambridge 2001
- Simon Frith & Andrew Goodwin (sous la direction de) *On record. Rock, pop and the written word*** Routledge London New York 2000
- Simon Frith, Will Straw & John Street (sous la direction de) *The Cambridge Companion to pop & Rock*** Cambridge University Press Cambridge (UK) et New York (USA) 2001
- Simon Frith & Lee Marshall (sous la direction de) *Music and Copyright (second edition)*** .Edinburgh University Press. Edinburgh 2004
- Michel Gaillot *Sens multiple, la Techno, un laboratoire artistique et politique du présent***. Éditions Dis Voir Paris 1998
- Delphine Gardey "La standardisation d'une pratique technique : La dactylographie (1883-1930)"** in *Réseaux* n°87 Paris 1998
- "Mécaniser l'écriture et photographier la parole. Utopies, monde du bureau et histoires de genre et de techniques" pages 587-614 in *Annales HSS* n°3. Paris mai-juin 1999.
- *La dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau 1890-1930*. Éditions Belin. Paris 2001
- Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de) *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*** Éditions des archives contemporaines Paris 2000
- Philippe Garnier *Les coins coupés, sous le rock une allégorie*** Editions Grasset Paris 2001

Jean-Paul Gaudillière *Inventer la biomédecine, la France, l'Amérique et la production des savoirs vivants* Éditions la Découverte Paris 2002
-*La médecine et les sciences XIX-XXe siècles*. Collection Repères/La Découverte Paris 2006

Roland Gelatt *The fabulous phonograph 1877-1977* (seconde édition revisitée) Éditions Cassel London 1977

Alain Gerber *Le cas Coltrane* Éditions Parenthèses/Epistrophy Paris 1985

Jean Gergely *Introduction à la connaissance du folklore musical* Les Éditions Rencontre et la guilde du Disque Lausanne 1967

James J. Gibson *The ecological approach to visual approach*. Houghton Mifflin Company Boston 1979

Gary Giddins *Bing Crosby, a pocketful of Dreams : The Early Years, 1903-1940*. Little, Brown and Company. Boston, New York, & London 2001

Frédéric Gimello-Mesplomb "Peut on responsabiliser les nouveaux modes de consommation de l'audio visuel ?" in Thomas Paris (sous la direction de) *La libération audiovisuelle, enjeux technologiques, économiques, réglementaire* Editions Dalloz. Paris 2004

Éliane Girard et Brigitte Kermel *Fan Attitude* Libro Paris 2002

Johann Wolfgang von Goethe *Faust* 1^{ère} version (Traduction de Gérard de Nerval) (version) GF 1999

Erving Goffman *Les cadres de l'expérience* 1974 (Traduit de l'américain par Issac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph) Éditions de Minuit Paris 1991
-*L'arrangement des sexes* 1977 (traduit de l'américain par Hervé Maury) La Dispute Paris 2002

Didier Gonzales *L'histoire mondiale du rock progressif L'école anglaise 1983/1992*
Édité par l'auteur. Distribution Muséa Bordeaux 1992.

Andrew Goodwin "Sample and hold, pop music in the digital age of reproduction" 1988, pages 258 à 273 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000

Pierre Georgel *Courbet, le poème de la nature*. Découvertes Gallimard/réunion des musées nationaux Paris 1995

Ernst Gombrich *Histoire de l'art* 1972(nouvelle édition traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol) Éditions Flammarion Paris 1992

François Gorin *Sur le rock* Éditions de l'Olivier-Le Seuil Paris 1998
- *Jacques Brel* Éditions Libro Paris 2002

Anne Marie Gourdon (sous la direction de) *Le Rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux* Éditions du CNRS Paris 1994

Dan Graham *Rock/music Textes* 1999 Les presses du réel Paris 2002

Charles L. Granata *Sessions with Sinatra : Frank Sinatra and the art of recording*. A Cappella Books Chicago 1999

Joanne Grant *Black Protest history, documents & analyses* Fawcett publications.Inc. Greenwich, Connecticut 1974

Baltasar Gracian *L'homme universel* (Traduit de l'espagnol par Joseph de Courbeville) Éditions Plasma Paris 1980

Hugh Gregory *Un siècle de Pop* Éditions du Collectionneur Vade Retro Paris 1999

Lucy Green *How popular musicians learn, a way ahead for music education* Ashgate Publishing Limited. Aldershot (UK), Burlington (USA), Singapore, Sydney 2001

Jean Claude Grignon, Jean Claude Passeron *Le savant et le populaire* Gallimard Seuil Paris 1989

Stéphane Guéguan, Michèle Haddad *L'ABC de Courbet*. Flammarion Paris 1996

Eduardo Guillot *Rock et ciné* (Traduit de l'espagnol par Martine Monleau)-Éditions La Mascara France Paris 2000

Peter Guralnick *Sweet soul music, rythm and blues et rêve sudiste de liberté* (Traduit de l'anglais par Benjamin Fau) Éditions Allia Paris 2003

Woody Guthrie *En route pour la gloire* 1943 (Traduit de l'américain par Jacques Vassal) Éditions Albin Michel Paris 1990

Ian Hacking *Entre science et réalité - La construction sociale de quoi ?* (Traduit par Baudouin Jurdant) Éditions La Découverte Paris 2001

- "Raison et véracité - Les choses, les gens, la raison" Cours au collège de France 2006. Disponible sur http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/ins_pro/p1157460409944.htm

David J. Hargreaves & Adrian C. North (sous la direction de) *The social psychology of music* Oxford University Press 2000

Nikolas Harnoncourt *Le dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart* 1984 (Traduit de l'allemand par Dennis Collins) Arcades/ Gallimard 1985

George Harrison *I-Me-Mine*. Phoenix London 2004

Francis Haskell *La norme et le caprice* (Traduit de l'anglais par Robert Fohr) Flammarion Paris 1993

Dick Hebdige "Style as homology and signifying practice" 1979 pages 57 à 65 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000

Fabien Hein "Le stoner rock en France, exemple de constitution d'un genre musical" in *Volume !* numéro 1 Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand 2002

- *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... Histoires, Cultures et Pratiques* Éditions Mélanie Sèteun/Irma, Clermont-Ferrand/Paris 2004

- *Le monde du rock* Ethnographie du réel. Mélanie Sèteun/Irma Paris 2006

Antoine Hennion *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés* Éditions Métailié Paris 1981

- "Art et technique, l'ingénieur du son" in *Culture Technique* N°17, p. 263 à 267, Paris 1987

- *La Passion Musicale, une sociologie de la médiation* Métailié Paris 1993

- "La musicalisation des arts plastiques" p. 147 à 151 in *images numériques L'aventure du regard*, sous la direction de O. Blin et J. Sauvageot Pur/Distique Rennes 1997

- "D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes" P. 9 à 19. in *Musurgia Analyse et pratique musicales V-2* "L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap" sous la direction de Catherine Rudent Paris 1998

Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* La Documentation Française Paris 2000

Mark Herstgaard *L'art des Beatles* (Traduit de l'anglais par Elie Robert Nicoud) Éditions Stock Paris 1995

Gérard Herzhaft et Jacques Brémont *Guide de la Country Music et du Folk* Éditions Fayard Paris 1999

Jean François Hersent *Une évasion sans conséquence ? Les jeunes à l'écoute du rock* Thèse de doctorat en sociologie. Janvier 1986

Tony Hillerman *Le premier aigle* (Traduit de l'américain par Danièle et Pierre Bondil) Rivages Thriller Paris 1999

- *Un homme est tombé* (Traduit de l'américain par Danièle et Pierre Bondil) Rivages Thriller Paris 1998

Robert L. Hilliard & Michael C. Keith *The broadcast century, a biography of american broadcasting* (deuxième édition) Focal Press Boston, Oxford, Johannesburg, Melbourne, New Delhi, Singapore 1997

Albert O. Hirschmann *Défection et prise de parole* (Traduit de l'anglais par Claude Besseyrias) Fayard Paris 1995

- *Les passions et les intérêts* (Traduit de l'anglais par Pierre Andler) Quadrige Presses Universitaires de France Paris 2001

Eric Hobsbawm *Uncommon People Resistance, Rebellion and Jazz* Abacus London 1998

Thomas Hobbes *Léviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile* (Traduit de l'anglais par François Tricaud) Éditions Sirey Paris 1983

André Hodeir *Les mondes du jazz* Éditions 10/18 Paris 1970

Lillian Hoddson "Naissance de la recherche fondamentale à la compagnie Bell" (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) pages 43 à 59 in *Culture Technique* n°10. CRCT Paris juin 1983

Raoul Hoffmann et Jean Marie Leduc *Rock babies 25 ans de pop music* Éditions du Seuil Paris 1978

Richard Hoggart *La culture du pauvre* (traduit de l'anglais par Françoise et Jean Claude Garcias et Jean Claude Passeron) Éditions de Minuit Paris 1970

Marc Honegger *Science de la Musique* (2 volumes) Éditions Bordas Paris 1976

Nick Hornby *Haute fidélité* (Traduit de l'anglais par Gilles Lergen) 1995 Éditions Plon Paris 1997

- *31 songs* (traduit de l'anglais par Christine Barbaste) Éditions 10/18 Paris 2004

Donald Horton "The dialogue of courtship in popular song" 1957 pages 14 à 26 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000

David A. Hounsbell "Elisha Gray et le téléphone" (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) pages 61 à 73 in *Culture Technique* n°10. CRCT Paris juin 1983

Thomas P. Hughes *Networks of Power. Electrification in Western Society 1880-1930* The Johns Hopkins University Press Baltimore-London 1983

- "L'électrification de l'Amérique" pages 21 à 41 (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) in *Culture Technique* n° 10 Paris Juin 1983 b

Pascal Huyn *Kurt Weill de Berlin à Broadway* Editions Plume Paris 1993

- *Kurt Weill ou la conquête des masses* Editions Actes Sud Paris 2000

Les Inrockuptibles *Le Rock anglais. Interviews* volume I Éditions La Sirène Paris 1992

Michel Imbert "Neurosciences et sciences cognitives" page 53 à 80 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004

Youssef Ishaghpour *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier.* Éditions l'Échoppe Paris 1998

Margaret C. Jacob & Larry Stewart *Practical matter. Newton's science in the service of Industry & Empire, 1687-1851.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts) & London 2004

William James *The meaning of truth* 1909 EBook #5117 The Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/>) Février 2004

- *Pragmatism, a new name for some old ways of thinking* EBook #5116 The Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/>) Février 2004b

- Helmi Järviluoma (sous la direction de)** *Soundscapes : Essays on Vroom and Moo*. Department of Folk Tradition, Institute of Rythm Music (Responsable des traductions : Bruce Johnson) Tampere (Finlande) 1994
- Hans Joas** *La créativité de l'agir* 1992 (Traduit de l'allemand par Pierre Rush) Éditions du Cerf Paris 1999
- Steve Jones** *Rock formation. Music, technology, and mass communication*. Foundations of popular culture vol. 3. Sage Publications/Editor Newbury Park London New Dehli 1992
- Philippe Juhem** "un nouveau paradigme sociologique ? À propos du modèle des *Économies de la grandeur* de Luc Boltanski et Laurent Thévenot" in *Revue Scalpel* Vol 1, pages 1 à 21 Paris 1994
- Franz Kafka** *La colonie pénitentiaire* (Traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte) Gallimard 1948
- Dominique Kalifa** *Naissance de la police privée. Détectives et agences de recherches en France 1832-1942*. Éditions Plon Paris 2000
- Emmanuel Kant** *Critique de la faculté de juger* (Traduit de l'allemand par Alain Renaut) Aubier/GF Flammarion Paris 1995
- John Keegan** *The face of the Battle : a study of Agincourt, Waterloo and the Somme*. Éditions Viking New York 1976
- Edward R.Kealy** "From Craft to Art, the case of sound mixers and popular music" pages 207 à 220 1979 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Nick Kent** *The dark stuff selected writings on rock music* Da Capo Press London 1994
- Jack Kerouac** *Sur la route* (Traduit de l'anglais par Jacques Houbard) Éditions Gallimard/Folio Paris 1960
- Michael King** *Robert Wyatt, faux mouvements* (Traduit de l'anglais par Yves Balandret) Éditions du Camion Blanc Nancy 1998
- David Kirsh** "Préparation et improvisation" pages 113 à 120 (Traduit de l'américain par Michel de Formel et Bernard Conein) in *Réseaux* n°43 Paris 1990
- *The intelligent use of space* pages 31 à 68 in *Artificial Intelligence* n° 73. USA 1995
- "Interactivity and MultiMedia Interfaces". *Instructional Sciences*.1997
Disponible sur <http://interactivity.ucsd.edu/articles/Interactivity/brock-single.html>
- Melvin Kranzberg** "L'évaluation technologique" 1977 (Traduit de l'américain par Dominique Ebnöther) pages 237 à 247 et " Le processus d'innovation, un modèle écologique " pages 263 à 277 in *Culture Technique* n°10 Paris, Juin 1983
- Thomas S. Kuhn** *La structure des révolutions scientifiques* 1962-1970 (Traduit de l'américain par Laure Meyer) Champs Flammarion Paris 1983
- Ariel Kyrou** *Techno Rebelle, un siècle de musiques électroniques* Éditions Denoël X-trême Paris 2002
- *Arkéotechno*, pages 9 à 27 in **Jean Yves Leloup, Jean Philippe Renoult, Pierre Emmanuel Rastoin** *Global Tekno* Éditions du Camion Blanc 1999
- Siegfried Kracauer** *Jacques Offenbach ou le secret de Second Empire* Le Promeneur/Gallimard Paris 1994
- Denis Laborde** *De Jean-Sebastien Bach à Glenn Gould, magie des sons et spectacle de la passion*. L'harmattan Paris 1997
- *La mémoire et l'instant, les improvisations chantées du bertsulari basque* Éditions Elkar, Donostia, Bayonne 2005
- "Le second Concert « Steve Reich » et l'Ensemble Modern à Munich" pages 275 à 304 In *Sociologista Internationalis* Dunker et Humblot. Berlin 2001

- "Thelonious Monk le sculpteur de silence" pages 139 à 178 in *L'homme* Paris 2001
- Alain Lacombe** *L'écran du rock, 30 ans de cinéma et de rock music* Éditions Pierre l'Herminier Paris 1985
- Jean Louis Lafiteau** *Encyclopédie des musiques progressives* Muséa Metz 2000
- Elisabeth Lage** *Dimensions symboliques dans l'interaction avec l'ordinateur.* Rapport de recherche. École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris Décembre 1984
- "La culture technique comme mode de connaissance, d'expression et de créativité" pages 238-242 in *Culture Technique* n° 17 CRCT Paris. Mars 1987
- *Lycéens et pratiques scientifiques. Comment les sciences deviennent une passion* L'Harmattan Paris 1993
- Alphonse de Lamartine** *Œuvres poétiques complètes.* Éditions Gallimard-Pléiade Paris 1963
- David S. Landes** *L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne* 1983 (Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard) Gallimard Paris 1987
- Bruno Latour** *Pasteur, guerre et paix des microbes suivi de irréductions.* Éditions La Découverte Paris 2001
- *Nous n'avons jamais été modernes* Éditions de la Découverte & Syros. Paris 1991-1997.
- "Le topofil de Boa-Vista" pages 187 à 216 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques* n°4. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- *Aramis ou l'amour des techniques* Éditions La Découverte Paris 1992
- Bruno Latour et Steve Hoolgar** *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques* (Traduit de l'anglais par Michel Biezunski) Éditions la Découverte Paris 1988
- Bruno Latour et Antoine Hennion** "Art, l'aura selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois". Pages 235 à 242 in *Cahiers de Médiologie* n° 1 Éditions Gallimard Paris 1996
- Teresa de Lauretis** *Théorie Queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg.* (traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier). La Dispute. Paris 2007
- Christopher Lawrence** "Incommunicable Knowledge : science, technology and the clinical art in Britain 1850-1914" Pages 503 à 521 in *Journal of contemporary History* Volume 20 n° 4 Sage Publications. London, Beverly Hills, New Delhi Octobre 1985
- Edwin T. Layton** "Le métier d'ingénieur dans l'idéologie américaine" in *Culture technique* n° 10. Paris 1983
- Timothy Leary** *La politique de l'extase, l'expérience psychique* (Traduit de l'américain par Pierre Sisley) Éditions Fayard Paris 1973
- Christian Le Bart (en collaboration avec J-C Ambroise)** *Les fans des Beatles, sociologie d'une passion* PUR Rennes 2000
- Christian Le Bart** "Hard day's night : une lecture sociologique" in **François Ribac (sous la direction de)** *Volume!* Numéro hors-série "rock et cinéma" Éditions Mélanie Sèteun Clermont Ferrand juin 2004
- Jean Marie Leduc, Jean Noel Ogouz** *Le Rock de A à Z, édition définitive* Albin Michel Paris 1999
- Hélène Lee** *Voir Trench Town et mourir, les années Bob Marley* Éditions Flammarion Paris 2004

- Jean Yves Leloup, Jean Philippe Renoult, Pierre Emmanuel Rastoin** *Global Tekno* Éditions du Camion Blanc 1999
- Jean Marc Leveratto** *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique* Éditions La Dispute Paris 2000
- *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. La Dispute Paris 2006
- Pierre Lévy** *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace* Éditions La Découverte Paris 1994
- Mark Lewisohn** *The Beatles : Recording sessions* Harmony Books, New York 1990
- Christian Licoppe** *La formation de la pratique scientifique. Le discours de l'expérience en France et en Angleterre (1630-1820)* Éditions La Découverte 1996
- Emile Littré** *Dictionnaire de la langue française* Gallimard/Hachette Paris 1958
- David L. Looseley** *Popular music in contemporary France*. Berg Oxford, New York 2003
- Serge Loupien (sous le direction de)** *Country : les incontournables* Éditions Filipacchi Paris 1995
- Alain Louvier** *L'orchestre* PUF/Que sais-je ? Paris 1978
- Ilana Löwy** "Universalité de la science et connaissance 'situées' " pages 137 à 150 in **Delphine Gardey et Ilana Löwy (sous le direction de)** *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* Éditions des archives contemporaines Paris 2000
- Préface pour *Genèse et Développement d'un fait scientifique* de Ludwik Fleck. Éditions Les Belles Lettres Paris 2005
- L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*. La Dispute Paris 2006
- Jean Michel Lucas** "Du rock à l'œuvre" in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* p. 101 Paris 1991
- René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno-Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- Edward Macan** *Rocking the classics: English Progressive rock and the counterculture*. Oxford University Press. Oxford 1997
- Ian Macdonald** *Revolution in the head, the Beatles records and the sixties* (1994) Pimlico London 1997
- Sophie Maisonneuve** *Le disque et la musique classique en Europe, 1877/1949 : l'invention d'un médium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine* Thèse de doctorat, European University Institute Florence (Italie) 2002
- "De la 'machine parlante' à l'auditeur". Revue *Terrain* n° 37, musique et émotion. Paris septembre 2001. Disponible sur <http://terrain.revues.org/document1289.html>.
- Marshall McLuhan** *La Galaxie Gutemberg La genèse de l'homme typographique*. Volume 2 1962 (Traduit de l'anglais par Jean Paré) Gallimard Paris 1977
- *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* 1964 (Traduit de l'anglais par Jean Paré) Éditions Mame- Seuil Paris 1968
- Matthew Malsky** "Stretched from Manhattan's Back Alley to MOMA : a social history of magnetic tape and recording" p. 233 à 263 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003
- Rafael Mandressi** "Dissections et anatomie" p.311 à 333 in **Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (sous la direction de)** *Histoire du corps* (volumes I et II) Éditions du Seuil Paris 2005
- Thomas Mann** *Joseph et ses frères, Les histoires de Jacob* (Traduit de l'allemand par L. Vic) Éditions Gallimard Paris 1935

Laurent Mannoni *Etienne-Jules Marey, la mémoire de l'œil*. Éditions Mazzotta/ Cinémathèque Française Paris 1999

Greil Marcus *Lipstick Traces* 1989 (Traduit de l'anglais par Guillaume Godard), Éditions Allia/Folio Paris 1998

- *Mystery Train* (Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié et Justine Malle) Éditions Allia Paris 2000
- *La république invisible Bob Dylan et l'Amérique clandestine* (Traduit de l'anglais-US- par François Lasquin et Lise Dufaux) Éditions Denoël X-trême Paris 2001
- *Dead. Chronique d'une obsession culturelle* (Traduit de l'anglais par Justine Malle) 1991 Éditions Allia Paris 2003

Herbert Marcuse *Culture et société 1965-68* (Traduction de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset) Editions de Minuit Paris 1970

Bill Martin *Listening to the future, the time of progressive rock 1968-1978* Open Court, Chicago et La Salle (Illinois) 1998

George Martin with Jeremy Hornsby *All your need is ears* MacMilan London Limited London 1979

Armand Mattelart *L'invention de la communication* Éditions de la Découverte-poche Paris 1997

Frédéric Maurin *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour regarder* Actes Sud Paris 1998

Marcel Mauss *Essais de sociologie* Éditions de Minuit Paris 1968 et 1969

- *Les techniques du corps* in "Les classiques des sciences sociales" version numérique disponible sur [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des sciences sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html) Paris 1934

Otto Mayr *Authority, liberty & automatic machinery in early modern Europe* The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1986

George Herbert Mead *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Edited by Charles W. Morris) University of Chicago. Chicago 1934 (http://spartan.ac.brocku.ca/%7Elward/Mead/pubs2/mindself/Mead_1934_09.html)

Margaret Mead *L'un et l'autre sexe* 1948 (Traduit de l'anglais par Claudia Ancelot et Henriette Etienne) Denoël/ Gonthier Paris 1966

Richard Meltzer *The Aesthetics of rock* Da Capo Press New York 1987

Maurice Merleau Ponty *Phénoménologie de la perception* Tel/Gallimard Paris 1945

- *L'œil et l'esprit* Gallimard Paris 1964

Ulrich Michels *Guide illustré de la musique* (Traduit de l'allemand par Jean Gribensky et Gilles Léothaud avec le concours de Michèle Dujany, Nicole Eisenreich et Jean-Pierre Homar) Éditions Fayard Paris 1988

Richard Middleton *Studdying Popular Music* Open University Press London 1990

Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de) *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991

- "Paris/Givors : Le rock local" pages 197 à 216 in *Rock, de l'histoire au mythe* Éditions Anthropos Paris 1991
- *La passion du Football* Éditions Odile Jacob Paris 1998
- "De Richard Hoggart aux cultural studies, de la culture populaire à la culture commune" p. 179 à 190 in *Esprit* n°283 Mars-avril 2002

David A. Mindell. *Feedback control and computing before cybernetics : between human and machine* John Hopkins University Press. Baltimore and London 2002

Andre Millard *America on record : an history of recorded sound* Cambridge University Press Cambridge (USA) 1995

- Lorenza Mondada** "La construction discursive des objets de savoir dans l'écriture de la science" pages 55 à 77 in *Réseaux* n° 71 Paris 1995
- "Le rôle constitutif de l'organisation discursive et interactionnelle dans la construction du savoir scientifique" pages 149 à 154. Symposium "Décision et langage - la dialectique du savoir et du dire". Namur 1999
- Disponible sur <http://www.mcxapc.org/docs/ateliers/ea3mcx.htm>
- Edgar Morin** *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Les Éditions de Minuit Paris 1956
- *Les Stars* Éditions du Seuil Paris 1972
- Paul Morley** *Words & Music* (2003) Bloomsbury London 2004
- François-Charles Mougel** *L'Angleterre du XVIIe siècle à l'ère victorienne*. PUF-Que sais-je ? 5^e édition. Paris 1997
- Raymonde Moulin** *De la valeur de l'art* Flammarion Paris 1995
- Bert Muirhead** *The record producers file, a directory of rock album producers 1962-1984* Blandford Press Dorset 1984
- Conlon Nancarrow** *Time is the last frontier in music* Texte de la rétrospective organisée par la Muse en Circuit. Boulogne Billancourt 1991
- Jean-Jacques Nattiez** *Musicologie générale et sémiologie* Christian Bourgois Éditeur Paris 1987
- Nicolas Negroponte** *L'homme numérique* (Traduit de l'américain par Michèle Garène) Éditions Robert Laffont Paris 1995
- Nketia J.H Kwabena** *The music of Africa*. WW Norton New York 1974
- Donald A. Norman** "Les artefacts cognitifs" pages 15 à 34 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques* n°4. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993
- Kathryn M. Olesko** "Tacit Knowledge and School Formation". Pages 16 à 29 in *Osiris*. 2nd Series, Volume 8. 1993
- Hugues Pannassié** *La véritable musique de jazz* Robert Laffont Paris 1952
- Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis** "La légitimité culturelle en question" in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques* **Bernard Lahire (sous la direction de)** Éditions de la Découverte Paris 1999
- Charles S. Peirce** "How to make our ideas' clear" pages 286 à 302 in *popular Science Monthly* 1878
- Marc Perrenoud** *Les Musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*. Éditions La Découverte Paris 2007
- Richard A. Peterson et David G. Berger** "Cycles in symbol production, the case of popular music" 1975, pages 140 à 158 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge London New York 2000
- Richard A. Peterson** "Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock" pages 9 à 35 in **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collections Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991
- Creating Country Music* University of Chicago Press. Chicago 1997
- Anne Petiau** "Une communication musicale, une étude de la pratique collective de la musique techno, à partir d'Alfred Schütz" pages 71 à 81 in *Sociétés* n° 85 Paris 2004/3
- Trevor Pinch et Frank Trocco** *Analog Days, the invention and impact of the moog synthesizer* Harvard University Press Cambridge (USA) et London (UK) 2002

Trevor Pinch "De Trumansburg à Detroit : comment la machine Moog fabrique la culture" (Traduit de l'américain par Jerome Hansen) in *Mouvements* N° 42 Paris Novembre-décembre 2005

Christophe Pirene *Le rock progressif anglais (1967-1977)* Librairie Honoré Champion Paris 2005

Michael Polanyi "The Structure of Consciousness" pages 799 à 810 in *Brain*, Vol. LXXXVIII Oxford 1965

- *The Tacit Dimension* Peter Smith Gloucester (Mass) 1983

Thomas G. Porcello "Tails out : social phenomenology and the ethnographic representation of technology in music" p. 264 à 289 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003

Henri Pousseur *Musique sémantique société* Casterman/Poche Bruxelles 1972

-*Fragments théoriques sur la musique expérimentale.* Éditions de l'Institut de sociologie, Université Libre de Bruxelles. Bruxelles 1979

Ilya Prigogine et Isabelle Stengers *La nouvelle alliance* Gallimard/Folio Paris 1979-1986

Philippe Puicouyoul *Pop Fiction 1969-1999,30 ans de rock'n'roll.* Éditions D. Stein Paris 1999

Sandy Queudrus *Un maquis Techno* Éditions Mélanie Sèteun Nantes 2004

Pascal Quignard *Tous les matins du monde* Éditions Folio-Gallimard Paris 1993

Lucien Rebatet *Une histoire de la musique, des origines à nos jours* 1969 Robert Laffont/ Bouquins Paris 1985

François Recanati "contenu sémantique et contenu cognitif des énoncés" Page 243 à 274 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004

Leonard S. Reich *The making of american industrial research, science & Business at GE and Bell , 1876-1926* Cambridge University Press London New York Melbourne 1985

Steve Reich *Écrits et entretiens sur la musique* 1974 (Traduit et présenté par Béatrice Reynaud) Editions Christian Bourgois Paris 1981

François Ribac *L'avaleur de rock,* Éditions La Dispute Paris 2004

- "La mesure, éléments pour une (future) sociologie du temps musical" p. 21-68 in *Cahiers de recherche Enseigner la musique n° 9 et 10.* Lyon, juin 2007 c

- "La compétence des (jeunes) auditeurs" p. 29-39 in *Panorama Art et Jeunesse.* Éditions de l'INJEP avec le DEPS (Ministère de la Culture) et le Centre Beaubourg. Paris Juin 2007 b

- "De la révolution scientifique à la musique populaire ou pourquoi les Beatles sont anglais" Communication pour le premier colloque de la branche francophone d'Europe de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music) Février 2007 a

- "From the Scientific Revolution to Popular Music. A sociological approach to the origins of recording technology" p. 1-30 In *Journal of Art Record reproduction,* numéro dirigé par Simon Frith (UK) Janvier 2007

- "Dal rock alla techno, intervista a Simon Frith" p. 177-132 *Studiculturali* n° 1 (Italia) Juin 2006.

- " Du rock à la techno, entretien avec Simon Frith" p. 70-81 in *Mouvements* n° 42. Paris novembre/décembre 2005 d

- "Sur l'importance des disques et du recording dans la musique populaire et la techno" p. 54- 60 in *Mouvements* n° 42. Paris novembre/décembre 2005 c

- “Les objets et les collectifs culturels acteurs de la diversité” p. 60-69 in *Mouvements* n°37. Paris janvier-février 2005 b
- “Cultures techniques et reproduction sonore dans la musique populaire” p. 97-114 in *Cahiers de recherche, Enseigner la musique* n°8. Lyon, 2005
- “La captation sauve de la mort” p. 35-43 in *Volume ! “Rock & Cinema”* Éditions Mélanie Sèteun Clermont-Ferrand 2004 b
- “Rock et cinéma, une filiation” (avec Thierry Jousse) p.108-115 in *Mouvements* n° 26 Paris mars-avril 2003
- “L'entrée en rock” Entretien avec François Gorin p. 91-118 in *Volume !* n°3 Editions Mélanie Sèteun. Paris 2003 b
- “La musique comme modèle pour les sciences sociales ? Entretien avec Antoine Hennion” p. 114-121 in *Mouvements* n° 29. Paris septembre/octobre 2003 c
- Recension de *Portrait de l'artiste en travailleur* de Pierre Michel Menger, p.146-154. *Mouvements* n° 29. Paris septembre/octobre 2003 d
- “Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle” p. 108-115 in *Mouvements* n°30. Paris novembre/décembre 2003 e
- “Kurt Weill et le théâtre musical allemand” p. 52-54 in *Le Magazine Littéraire*. Paris novembre 1997
- “La voix re-composée” p. 98-106 in *L'homme et la Société* n°126. Paris octobre/décembre 1997
- François Ribac et Thierry Jousse** “Rock et cinéma, une filiation” pages 108 à 115 in *Mouvements* n° 26 Paris mars-avril 2003a
- Lionel Richard** *Cabaret Cabarets* Plon Paris 1991
- Mick Rock** *A photographic record 1969-1980* Century 22 Limited London 1994
- Monique Rollin** “À propos du rock et de la musicologie” page 55 à 61 in *Le Rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux (sous la direction) d'Anne Marie Gourdon*. Éditions du CNRS Paris 1994
- Richard Rorty** *Consequences of pragmatism (essays 1972-1980)* The Harvester Press Brighton 1982
- Charles Rosen** *Le style classique* (Traduit de l'anglais par Marc Vignal) Gallimard Paris 1971
- *Schœnberg* (Traduit de l'anglais par Pierre Étienne Will) Éditions de Minuit Paris 1979
- Hervé Rotten** *Musiques liturgiques juives* Cité de la Musique/ Actes Sud Paris 1998
- Gilbert Rouget** *La musique et la transe* Éditions Gallimard Paris 1990
- Salman Rushdie** *La terre sous ses pieds* (traduit de l'anglais par Danielle Marais) Plon/Pocket Paris 1999
- Oliver Sacks** *Un anthropologue sur Mars, sept histoires paradoxales* 1995 (Traduit de l'anglais par Christain Cler) Éditions du Seuil Paris 1996
- Pierre Sansot** “L'électricité de la France” p. 81 à 88 in *Culture Technique* n°17 Paris 1987
- Jon Savage** *England's dreaming, Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber London 1991
- Pierre Schaeffer** *La musique concrète* Presses Universitaires de France (Que sais Je ?) Paris 1967-1973
- R. Murray Schafer** *The tuning of the world, toward a theory of soundscape design* University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1980
- Alfred Schütz** *Écrits sur la musique 1924-1956* (Traduit de l'allemand et de l'anglais par Bastien Gallet et Laurent Perreau). Musica Falsa. Paris 2007

- "The soundscape designer" p. 9 à 18 in **Helmi Järviluoma (sous la direction de)** *Soundscapes : Essays on Vroom and Moo* Tampere (Finlande) 1994
- Boris de Schloezer et Marina Scriabine** *Problèmes de la musique moderne* Éditions de Minuit Paris 1959
- Arnold Schoenberg** *Le Style et l'idée* (Traduit de l'anglais par Christiane de l'Isle) Éditions Buchet Chastel Paris 1977
- *Traité d'harmonie 1922-1949* (Traduit de l'allemand par Gérard Gubish) Éditions Lattès Paris 1983
- *Fondements de la composition musicale* 1967 (Traduit de l'américain par Denis Collin) Éditions Lattès Paris 1987
- Joseph Schumpeter** *Théorie de l'évolution économique* (Traduit de l'allemand par Jean-Jacques Anstett) Dalloz Paris 1999
- Jean Marie Secca** *Vocations rock* Méridiens Klincksieck Paris 1988
- Hubert Selby jr** *Last exit to Brooklyn* 1957 (Traduit de l'américain par J. Colza) Editions Albin Michel 1970
- Michel Serres** *Le parasite* Hachette Pluriel. Paris 1980
- *La légende des anges* Flammarion Paris 1999
- *Statues, le second livre des fondations* Éditions Françoise Bourin Paris 1987
- *Variations sur le corps* Éditions Le Pommier Paris 2002
- André Schaeffner** *Variations sur la musique* Fayard Paris 1998
- Steven Shapin** *La Révolution Scientifique* 1996 (Traduit de l'anglais par Claire Larssonneur) Éditions Flammarion Paris 1998
- Steven Shapin et Simon Schaffer** *Leviathan and the air-pump, Hobbes, Boyle, and the experimental life* Princeton University Press Princeton 1985
- Roberta Shapiro et Christine Bureau** "Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux Etats-Unis" in *Sociologie de l'Art* n°13, pages 13 à 32 Paris 2000
- "L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop" in *Sociologie de l'art Opus*, « La question de la critique » n° 3 (nouvelle série) pages 13-32 Paris 2003.
- "La danse à l'envers" in **Véronique Nahoum-Grappe et Odile Vincent (sous la direction de)** *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique* Maison des Sciences de L'homme Paris 2004
- Mary Shelley** *Frankestein* (Traduit de l'anglais par Joe Curvorst) Marabout Bruxelles 1978
- Richard Shusterman** *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (Traduit de l'américain par Christine Noille) Éditions de Minuit Paris 1992
- Heinz Otto Sibum** "Les gestes de la mesure : Joule les pratiques de la brasserie et la science" (Traduit par Ginette Morel), p.745 à 774 in *Annales* numéro 4-5. Paris Octobre 1998
- "Reworking the Mechanical Value of Heat : Instruments of Precision and Gestures of Accuracy in Early Victorian England", *Stud. Hist. Phil. Sci.* Vol. 26, N°. 1, pages 73 à 106. Elsevier Science Ltd. Pergamon Great -Britain 1995
- Monique Sicard** *L'année 1895, l'image écartelée entre voir et savoir* Éditions Les empêcheurs de tourner en rond Paris 1994
- Gilbert Simondon** *Cours sur la perception (1964-1965)*. Éditions de la Transparence. Chatou 2006
- Joshua Sims** *Rock Fashion* (Traduction Thomas Isackson) Éditions Vade Retro Paris 2002

François de Singly *Les uns avec les autres, quand l'individualisme crée du lien*
Armand Colin/ Hachette Pluriel Paris 2003

Henry Skoff Torgue *La pop-music* Collection Que sais je ? Presses Universitaires de France Paris 1978

John A. Sloboda *The musical mind, the cognitive psychology of music* Clarendon Press. Oxford 1985

Giles Smith *Lost in music* Picador. London 1995

Susan Sontag *Sur la Photographie* (Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur) 1979 Christian Bourgois Paris 1993

Brian Southall *Abbey Road the story of the world's most famous recording studios*
Patrick Stephens, Cambridge 1982

Dan Sperber "Les sciences cognitives, les sciences sociales et le matérialisme"
pages 493 à 516 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004

Susan Leigh Star & James Griesemer "Institutional Ecology, 'Translations,' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1939" in *Social Studies of Science* n° 19, pages 387 à 420. 1989.

Jonathan Sterne *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* Duke University Press Durham and London 2003 a.

- "Medicine's acoustic culture : Mediate, auscultation, the Stethoscope and the autopsy of the Living" pages 191 à 222 in **Michael Bull et Les Back (sous la direction de)** *The auditory culture reader* Berg New-York 2003 b

- "Sounds like the Mall of America : programmed music and the architectonics of commercial space" pages 316 à 345 in **René T.A Lysloff and Leslie C. Gay, Jr (sous la direction de)** *Music and Techno-Culture* Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2003 c

Isabelle Stengers *La vierge et le neutrino, les scientifiques dans la tourmente.* Les Empêcheurs de tourner en rond/Le Seuil Paris 2006

Dolf Sternberger *Panoramas du XIXe siècle* (Traduit de l'allemand par Jean-François Boutout) Le Promeneur Paris 1996

Anselm Strauss *La trame de la négociation. Sociologie et interactionnisme.* Textes réunis et présentés par **Isabelle Bazanger** Logiques Sociales/L'Harmattan Paris 1992

Jo Tacchi "Nostalgia and radio sound" pages 281 à 295 in **Michael Bull et Les Back (sous la direction de)** *The auditory culture reader* Berg New-York 2003

Damien Tassin *Rock et production de soi, une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens* L'Harmattan Paris 2004

Philippe Teillet "Une politique culturelle du rock ?" p. 217 à 246 In **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991

- "Les cultes musicaux. La contribution de l'appareil de commentaires à la construction des cultes. L'exemple de la presse rock" p. 309 à 341 in **Philippe Le Guern (sous la direction de)** *Les cultes médiatiques, culture fan et œuvres cultes* Presses Universitaires de Rennes. 2002

Laurent Thévenot "Essai sur les objets usuels" pages 85 à 111 in **Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (sous la direction de)** *Les objets dans l'action De la maison au laboratoire. Raisons Pratiques* n°4. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1993

- Paul Théberge** " 'Plugged in' : technology and popular music" p. 3 à 25 in **Simon Frith , Will Straw & John Street (sous la direction de) *The Cambridge Companion to Pop & Rock*** Cambridge 2001
- "The network studio, historical and technological path to a new ideal in music making" pages 759 à 781 in *Social studies of sciences* 34/5. SSS and Sage Publications. London, Thousand Oaks (Canada) New Delhi Octobre 2004
- Philippe Thieyre *Le Rock Psychédélique Américain 1966-1973*** Librairie Parallèles Paris 2000
- Bruce Thomas *The Big Wheel Helter Skelter*** Publishing London 2003
- JC Thomas *Chasin' the Trane, John Coltrane*** (Traduit de l'américain par Jean Louis Houdebine) Éditions Denoël Paris 1975
- David Toop *Exotica, fabricated soundscapes in a real world*** Serpent's Tail London 1999
- *Rap attack 3 African rap to global Hip-Hop* Serpent's Tail London 1999
- Nick Tosches *Country. Les racines tordues du rock'n'roll*** (Traduit de l'anglais par Julia Dorner) Éditions Allia Paris 2000 a
- *Héros oubliés du rock'n'roll, les années sauvages du rock avant Elvis* (Traduit de l'anglais par Jean Marc Mandosio) Éditions Allia Paris 2000 b
- *Dino, la belle vie dans la salle industrie du rêve* (Traduit de l'anglais -USA- par Jean Esh) 1992 Éditions Rivages/Écrits noirs Paris 2001 a
- *HellFire* (Traduit de l'anglais par Jean Marc Mandosio) Editions Allia Paris 2001 b
- "La lumière de l'été 65" Version intégrale (Traduit de l'anglais par Jean Marc Mandosio) in *Nouvelles de Nulle Part* N° 3. Paris, Mars 2003
- *Blackface, au confluent des voix mortes* (Traduit par Héloïse Esquié) Éditions Allia Paris 2003 b
- Marc Touché *Mémoire vive 1*** Le Brise Glace Association Musiques Amplifiées Annecy 1998
- François-René Tranchefort (sous le direction de) *La musique symphonique*** Éditions Fayard Paris 1986
- Anne Treisman** "L'attention, les traits et la perception des objets" pages 157 à 195 in **Daniel Andler (sous la direction de) *Introduction aux sciences cognitives*** Gallimard/Folio Paris 1992-2004
- Jean-Yves Trepos *La sociologie de l'expertise*** PUF-Que sais je ? Paris 1996
- Sandy Troy *Captain Trips, a biography of Jerry Garcia*** Thunder's Mouth Press New York 1994
- Richie Unterberger *Unknown legends of rock'n'roll.*** Miller Freeman Books, San Francisco 1998
- Jean-Michel Varenne *Les poètes du rock*** Seghers Paris 1975
- Jules Verne *Le Chateau des Carpathes*** 1892 Presses Pocket Paris 1992
- Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers*** LGF 2001
- Marc Villard *La Guitare de Bo Diddley*** Éditions Payot et Rivages Paris 2003
- Villiers de l'Isle Adam *L'Ève Future*** Éditions Gallimard-Folio Paris 1993
- Ed Ward, Geoffrey Stokes, Ken Tucker *Rock of Ages History of Rock'n'roll*** Rolling Stone Press/ Summit Books New York 1986
- Jean Noel Von Der Weid *La Musique au XXe siècle*** (1^{ère} et 2^{ème} édition) Hachette/ Pluriel Paris 1992-1997
- Max Weber *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*** 1904-1905. Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales". Disponible sur : http://www.ugac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- *Le savant et le politique* 1919 Union Générale d'Éditions/10-18. Paris 1963

(collection: "Les classiques des sciences sociales")

-*Sociologie de la Musique* (Traduit de l'allemand par Jean Molino et Emmanuel Pedler) Éditions Métailié Paris 1998

A. N Whitehead *Le concept de nature* (Traduit par J. Douchement). Vrin Paris 1998

Norbert Wiener *Cybernetics: Or, Control and communication in the animal and the machine* The Technology Press, John Wiley & Sons/Hermann & Cie New-York and Paris 1949

Oscar Wilde *Le portrait de Dorian Gray* (Traduit de l'anglais par Ed. Jaloux et Félix Frapereau) Club Français du livre. Paris 1958

Paul Willis "The golden age" 1978, pages 43 À 57 in **Simon Frith, Andrew Goodwin (sous la direction de)** *On record. Rock, pop and the written word* Routledge. London New York 2000

Deirdre Wilson et Dann Sperber "Ressemblance et communication", pages 223 à 242 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004

Tom Wolfe *Acid Test* 1968 (Traduit de l'américain par Daniel Mauroc) Éditions du Seuil Paris 1975

Andrew Woodfield "Un modèle à deux étages de la formation des concepts" pages 277 à 294 in **Daniel Andler (sous la direction de)** *Introduction aux sciences cognitives* Gallimard/Folio Paris 1992-2004

Frances A.Yates *L'art de la mémoire* (1966) (Traduit de l'anglais par Daniel Arasse) Gallimard Paris 1975

Marguerite Yourcenar *Blues Gospels* Gallimard Paris 1984

Warren Zanes *Dusty in Memphis* Continuum International Publishing Group New York 2003

Albin J. Zak III *The poetics of rock, cutting tracks, making records* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2001

DISCOGRAPHIE sélective et VIDÉOS

L'année qui figure après la maison de disques est celle mentionnée sur le disque. Lorsque deux années sont mentionnées, la première est celle de la sortie du disque et la deuxième la date mentionnée sur le CD. Toutes les disques référencés sont des CD(s) sauf mention contraire (Single, LP, DVD, VHS)

- ABC**, *The Lexicon of Love*, Mercury Records, 1982
AC/DC, *Highway to Hell*, Epic, 2003
David Ackles *David Ackles* Elektra 1968
Aerosmith *The Very Best Of - Collection Best Of* Geffen 2001
Tori Amos *Little Earthquakes* Atlantic 1992
Jon Anderson, *Alias of Suhilow*, WEA, 1976 (LP)
Fionna Apple *Tidal* Epic 1996
Fionna Apple *When the Pawn* Epic 1999
Joan Armatrading *The Very Best Of Joan Armatrading* Mercury 1991
Farid El Atrache & Asmahan *Farid El Atrache & Asmahan* Soldore 2000
Babes in Toyland *Dystopia* Inspid records 1994
Jean-Sebastien Bach, *Variations Goldberg* (versions 1955 et 1981), Glenn Gould, Sony, 2002
Jean-Sebastien Bach, *L'Art de la fugue*, dir. Hermann Scherhen, Accord (LP)
Jean-Sebastien Bach, *Passion selon saint Matthieu*, dir. Hermann Scherhen, 1998
Burt Bacharach, *The Look of Love*, Rhino 1998
Badfinger, *The very Best of*, Apple-Capitol, 2000
Badfinger, *The best of*, vol. 2, Rhino Records, 1990
Bam (Africa Bambaata and the Soulsonic force), *Planet Rock*, Tommy Boy, 1982
Bangles *Different Light* Columbia 1986
Syd Barrett, *The Madcaps Laughs*, EMI Records, 1994.
The Beach Boys, *Pet Sounds*, Capitol, 1996-1993
The Beach Boys, *Holland & Carl and the Passions*, Capitol, 2000
The Beatles, *A Hard Day's Night*, EMI, 1964
The Beatles, *Help !*, EMI, 1965
The Beatles, *Rubber Soul*, EMI, 1965
The Beatles, *Revolver*, EMI, 1966
The Beatles, *Sgt Peppers Hearts Club Band*, EMI, 1967
The Beatles, *The Magical Mystery Tour*, EMI, 1967
The Beatles, *The Beatles*, EMI, 1968
The Beatles, *Abbey Road*, EMI, 1969
The Beatles, *Anthology 1, 2, 3 et 4* Parlophone, 2002 (1995-1996)
The Beatles *Anthology* Apple 2003 DVD
The Beatles, *A rockumentary of the 1964 tour* Air Music and Media 2004 (DVD)
The Beatles, *The Four Ed Sullivan Shows featuring the Beatles*, Sofa, 2003 (1964-1965) (DVD)
Captain Beefheart & his Magic Band, *Safe as Milk*, Buda Records, 1999
Captain Beefheart & his Magic Band, *Trout Mask Replica*, Reprise Records, 1970
Chris Bell, *I am the Cosmos*, David Bell, 1992
Leonard Bernstein, *West Side Story*, musique du film, Recording Sony, 1960-1992
Chuck Berry *20th Century Masters: The Millennium Collection: The Best of Chuck Berry* MCA 1999
François Béranger *L'alternative* Futur 2005
The Beta Band *Hot Shots* EMI 2001

Big Star, #1 Record & Radio City, Ace Records, 1990 (1972-1973)
Big Star, Third/Sister Lovers, Ryko, 1992 (1975).
Björk, Debut, Polygram, 1993
Blood Sweat & Tears, Blood Sweat & Tears, Sony, 1972
Blues Brothers The Blues Brothers 1980 Universal DVD
Blue Nile, A Walk Across the Rooftops, Linn Records, 1983
Blue Nile, Hats, Linn Records, 1989
Blue Nile, Peace at Last, Warner, 1996
Colin Blunstone Some Years: It's the Time of Colin Blunstone Sony 1995
Blur Parklife Food 1994
Blur The great escape Food, Virgin 1995
Boo Radleys Wake up ! Creation Records 1995
The Books Lost and safe Tomlab 2005
David Bowie, Aladin Sane, Diamond Dogs, EMI, 2003.
David Bowie, The Rise & Fall of Ziggy Stardust, EMI, 2002
David Bowie, The Singles collection, EMI, 1993
Georges Brassens, La Mauvaise Réputation, Philips, 2001
James Brown 20 All-Time Greatest Hits! Polydor 1991
Jackson Browne Late for the Sky Asylum 1974
Tim Buckley Goodbye and hello Elektra Records 1967
Tim Buckley Hapy Sad Elektra records 1969
Kate Bush, Never for Ever, EMI, 1980
Kate Bush, The Dreaming, EMI, 1982
Calexico Feast of Wire Quarterstick Records 2003
Can, Landed, Virgin, 1975 (LP)
Can, Tago Mago, Spoon, 1971
Caravan, Les Génies du rock, Mantra, FGL
Mariah Carey Emotions Columbia 1991
Wendy Carlos, Orange mécanique, musique du film de Stanley Kubrick, Warner Bros, 2003 (1971)
Manu Chao, Clandestino, Virgin, 1998
Ray Charles, Modern Sounds in Country & Western, Next Music, 1962
Chemical Brothers Exit Planet Dust Virgin 1995
Eric Clapton "Tears in Heaven" (single) Warner Bros 1992
Gene Clark, No Other, Collector's Choice Music, 2002
Eddie Cochran, Legendary Masters, EMI, 1990
Cocorosie La Maison De Mon Reve Touch and Go 2004
Julian Cope Peggy Suicide Island 1991
Elvis Costello & the Attractions, Get Happy !, Rykodisk, 1980
Elvis Costello & the Attractions, Imperial Bedroom, Rykodisk, 1982
Cathal Coughlan, Grand Necropolitan, Kitchenware Records, 1996
Cathal Coughlan, Black River Falls, Cooking Vinyl, 2000
Cathal Coughlan, The Sky is Awful Blue, Beneath Music, 2002
Carl Craig, More Songs about Food and Revolutionary Art, Planet E, 1997
The Cranberries "Zombie" (single) Island 1994
Cream, Best of Cream, Polydor (LP).
Marshall Crenshaw, This is Easy, Rhino, 2000
Bing Crosby, Don't Fence Me In, 22 Number One Hits, Sanctuary Records, 2000
Sheryl Crow, Sheryl Crow, AM Records, 1996
Crowded House Woodface Capitol 1991

Cure Faith A & M 1981
Miles Davis, *Kind of Blue*, CBS, 1961 (LP)
Miles Davis, *Miles Smiles*, CBS, 1967 (LP)
Miles Davis, *ESP*, CBS, 1965 (LP)
Miles Davis, *Tutu*, WEA, 1986
Dead Kennedys, *Give me Convenience or Give me Death*, PHD, 2001 (1987).
Dead Kennedys, *In God We Trust, Inc.*, Decay, 2003
Dead Man Ray *Berchem* Heavenhotel 1998
Sandy Denny, *No More Refrain The Anthology*, Universal, 2000
Dinosaur Jr, *Green Mind*, WEA, 1991
Divine Comedy, *Liberation*, Setenta, 1993
Divine Comedy, *Promenade*, Setenta, 1994
Divine Comedy, *Regeneration*, EMI, 2001
Dr John *Gris Gris* Collector's Choice Music 1968
Stephen Duffy and the Lilac Time *Keep Going* Universal 2003
Bob Dylan, *John Wesley Harding*, Columbia, 1968
Bob Dylan, *Nashville Skyline*, Columbia, 1969
Bob Dylan, *Blood on the Tracks*, Columbia, 1975
Bob Dylan, *The Basement Tapes*, Sony, 1975
Bob Dylan *No Direction Home* film de Martin Scorsese (Double DVD) Apple 2005
Echo & the Bunnymen, *Ocean Rain*, WEA, 1984
The Elegy *State of mind* Modern Music 1997
ELP *Tarkus* Island 1971
Eminem *The Eminem Show* Shady/Aftermath/Interscope 2002
Brian Eno, *Here Come The Warm Jets*, EG Records, 1973 (LP)
Brian Eno, *Another Green World*, Virgin EG Records, 1975
Brian Eno, *Ambient 1*, Virgin EG Records, 1978
Peter Erskine *Time Being* ECM 2000
Merrel Fankhauser and H.M.S. Bounty, *Things*, Sundazed, 1997
Mylène Farmer *L'Autre...* Polydor 1991
Mick Farren (The Deviants) *Ptooff!* Decca 1967
Neil Finn *One nil* EMI, 2001
Hans Fjellestad *Moog Plexi* 2005 (DVD)
Flaming Lips, *The Soft Bulletin*, Warner Bros, 1999.
La Fouine *Planete Trappes /Vol.2* Musicast l'autreprod 2006
The Four Tops *Reach Out* Motown 1967
The Free Design *Kites Are Fun* Project 3 1967
Robert Fripp, *Exposure*, EG Records, 1979 (LP)
Robert Fripp, *The League of Gentlemen*, EG Records, 1981 (LP)
Robert Fripp, *Let the Power Fall, an album of Frippertronics*, EG Records, 1981 (LP)
Robert Fripp & David Sylvian, *The First Day*, Virgin, 1993
Peter Gabriel, *Peter Gabriel*, Charisma Records, 1977
Peter Gabriel, *Up*, Virgin-Real World, 2002
The Gathering *Almost a dance* Foudation 2000 1993
Marvin Gaye, *What's Going on*, Motown, 1986
Marvin Gaye, *I Want You*, Motown, 1976
Genesis, *Nursery Crime*, Charisma Records, 1971 (LP)
Genesis, *Foxtrot*, Charisma Records, 1972 (LP)
Genesis, *Selling England by the Pound*, Charisma Records, 1973 (LP)
Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway*, Charisma Records, 1974 (LP)

George Gershwin, *Best of*, EMI, 1994
George Gershwin, *Porgy and Bess*, Ella Fitzgerald et Louis Armstrong, Verve, 1958.
George Gershwin & Cole Porter, *Songbooks*, Verve, 1990
***Ghost Dog. The Way of the Samurai*, musique du film de Jim Jarmush, Razor Sharp, 2000**
Beth Gibbons & Rustin Man (Paul Webb), *Out Of Season*, Go Beat, 2002
Philip Glass, *Einstein On The Beach*, CBS, 1979
Philip Glass *The photographer* CBS 1983
John Greaves *Kew Rhone* Voiceprint 1977-1997
John Greaves *Songs* Resurgence 1994
David Grubbs *Rickets & Scurvy* Drag City 2002
Guided by Voices, *Vampire on Titus*, 1994
Guided by Voices, *Under The Bushes under he Stars*, 1996
Guns N' Roses *The Spaghetti Incident?* Geffen 1993
Merle Haggard, *Same Train-A Different Time*, Bear Family Records, 1993
Merle Haggard, *Down Every Road*, vol. 1, Capitol ,1996
Bill Haley and the Comets, *From The Original Master Tapes*, MCA 1985
Hanson *Middle of Nowhere* Mercury 1997
Peter Hammill, *In Camera*, Charisma, 1975
Peter Hammill, *The Silent Corner and the Empty Stage*, Charisma, 1974 (LP)
Peter Hammill, *The Fall of the House of Usher*, Fie (2003 ?)
George Harrison, *All Things must Pass*, EMI, 2001 (1970)
George Harrison *Concert for George (tribute album)* Warner Bros 2003
PJ Harvey *To bring you my love* Island 1995
Heffner *We love the city Too Pure* 2000
Jimi Hendrix, *Are you Experienced ?*, MCA, 1997 (1967)
Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*, MCA, 1997 (1968)
Jimi Hendrix, *Axis : Bold as Love*, MCA, 1997
Pierre Henry, *Messe pour le temps présent*, Philips, 1967
Highs Llamas, *Santa Barbara*, V2 Alpaca, 1992
Highs Llamas, *Gideon Gaye*, Alpaca, 1995
Highs Llamas, *Hawaiï*, V2 Alpaca, 1996
Highs Llamas, *Cold & Bouncy*, V2 Alpaca, 1998
Highs Llamas, *Snowbug*, V2 Alpaca, 1999
High Llamas *Beet, Maize and Corn* Duophonic-Tricatel/Naïve 2003
Robyn Hitchcock, *Often Dream of Trains*, Sequel Records, 1995
Henk Hofstede *Het Draagbare Huis Pias* 2003
The Hole *Pretty on the inside* Caroline records 1991
Hoodoo Gurus, *Blue cave*, Mushroom Records, 1996
Indigo Girls, *Rites of Passage*, Sony, 1992
Jackson Five, *The Jackson Five 5*, Bellevue Entertainment, 1998
Michael Jackson, *Thriller*, Epic, 2001 (1983)
James Laid Fontana Island 1993
Philip Jeck *Sand Touch* 2008
Jefferson Airplane, *Surrealistic Pillow*, RCA, 1967
Daniel Johnston, *Fun*, Atlantic, 1994
Joy Division, *Closer*, Centre Date, 1980.
Mory Kanté *The Best Of Mory Kante* Barclay 2003
Kassav *Best of Kassav* Up Music 2006
Khaled Khaled Barclay 1992

Carole King *Tapestry* Sony 1999
King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, EG Records, 1969
King Crimson, *In the Wake of Poseidon*, EG Records, 1970
King Crimson, *Lizard*, EG Records, 1970
King Crimson, *Islands*, Virgin-EG Records, 1971
King Crimson, *Lark's Tongues in Aspic*, Virgin, 1973
King Crimson, *Starless & Bible Black*, Virgin, 1974
King Crimson, *Red*, Virgin, 2000 (1974)
Kris Kristofferson *Kristofferson Monument* 1970
Lambchop, *Now I quiet Smoking*, Merge Records, 1995**Lambchop, *Hank Merge*, Records, 1996**
Lambchop, *Thriller*, Merge Records, 1997
Lambchop, *Nixon*, Labels, 2000
Mark Lanegan, *Field Songs*, Beggars Banquet Records, 2001.
Mark Lanegan, *Whiskey for the Holy Ghost*, Sub Pop, 1993
Led Zeppelin, *Physical Graffiti*, Atlantic, 1994 (1975)
Grant Lee Buffalo *Fuzzy Noble Rot* 2007
Jerry Lee Lewis, *Great Balls of Fire*, Universe, 1993
The Left Banke *Walk Away Renée/ Pretty Ballerina* Smash 1967
John Lennon, *Lennon Legends*, EMI Records, 1997
John Lennon and Yoko Ono *Unfinished Music No.1: Two Virgins* Apple Records 1968
Bob Lind *You Might Have Heard My Footsteps, The Best Of Bob Lind* Capitol 1993
Lyle Lovett, *The Road of Ensenada*, MCA, 1996
Paul McCartney, *Paul McCartney*, EMI, 1970
Paul McCartney, *Band on the Run*, EMI, 1973
Madonna, *Ray Of Light*, Maverick, 2003 (1998)
Magma, *Mekanik Destruktiw Kommandöh*, A&M Records, 1973 (LP)
Malavoi *Best of legend* Blue Silver 1998
Aimee Mann, *Bachelor n° 2*, Super Ego Records, 1999
Bob Marley *Exodus* Tuff Gong, Island 1977
Massive Attack, *Mezzanine*, Circa Records, 1999
Derrick May, *Innovator*, Transmat/Fragile Records, 1997
Joe Meek *The Alchemist of Pop: Home Made Hits and Rarities 1959-1966* Castle Music UK 2002
Natalie Merchant, *Ophelia*, Elektra, 1998.
Natalie Merchant *The House Carpenter's Daughter* Myth America Records 2003.
Mercury Rev, *Deserter's Song*, V2 Records, 1998 (LP)
Mercury Rev, *All is Dream*, V2 Records, 2001
Merzbow *Hard Lovin' Man* Anoema Records 2001
Metallica *Metallica* Elektra 1991
Jeff Mills, *The Other Day*, Axis Records, 1997
Ministry, *Psalm 69*, Sire Records, 1992
Joni Mitchell, *Mingus*, Elektra, 1979 (LP)
Joni Mitchell, *The Hissing Summer Lawns*, Elektra, 1975.
Joni Mitchell, *Hejira*, Elektra, 1976 (K7)
Joni Mitchell *Dog Eat Dog* Geffen 1985
Joni Mitchell, *Turbulent Indigo*, Reprise Records, 1994
Joni Mitchell, *Chalk Mark in a Rain Storm*, MCA, 1998
The Modern Lovers *The Modern Lovers* Beserkley 1976

The Monkees *Head* Rhino 1994 DVD
The Monkees *3 originals TV episodes* WEA 1997 (1966-67) VHS
Monterey Pop Film de D.A Pennebaker The Criterion Collection 2002 (1968-1982) (DVD)
Moot the Hoople *All the Young Dudes* Sony 1999
Alanis Morissette *Now Is the Time* MCA 1992
Bob Mould, Bob Mould, Creation Records, 1996
Mouse on Mars, Niun Niggung, Rough Trade Records, 1999
The Move, The Best of The Move, CNR Records, 1989
MU, MU, Sundazed, 1997
Elliott Murphy *Never Say Never: The Best of 1995-2005... and More* Last Call 2005
Martin Newell, The Greatest Living Englishman, Humbug, 1993
Martin Newell, The Off White Album, Humbug, 1995
Martin Newell The Spirit Cage Cherry Red Records 2000
Martin Newell Songs from the station Hotel Jarmusic 2002
Martin Newell Radio Autumn Attic Cherry Red Records 2002
Randy Newman 12 Songs Reprise Records 1970
Harry Nilsson, Harry Nilsson chante Randy Newman, BMG, 2000
Harry Nilsson, Pandemonium Shadow Show, Aerial Ballet, Aerial Pandemonium Ballet, BMG, 2000
Nirvana, MTV Unplugged in New York, DGC WEA, 1994
Nirvana Nevermind DGC 1991
The Nits, Work, CBS, 1981
The Nits, Omsk, CBS, 1983
The Nits, Henk-Kilo, CBS, 1983
The Nits Adieu Sweet Bahnhof CBS 1984
The Nits In the Dutch Mountains CBS 1987
The Nits, Hat, CBS, 1988.
The Nits Giant Normal Dwarf CBS 1990
No Doubt The Singles 1992-2003 Interscope 2003
Noir Désir, Veuillez rendre l'âme à qui elle appartient, Barclay, 1989
The Notwist Neon Golden Virgin 2002
Nuggets (compilation de rock garage) *Original Artyfacts from the First Psychedelic Era, 1965-1968* Sire Records 1972
Laura Nyro New York Tendaberry Columbia Records 1969
Oasis (What's the Story) Morning Glory? Epic 1995
Will Oldham (Palace) Guarapero/Lost Blues 2, Labels 1993 à 2000
The Olivia Tremor Control Music from the Unrealized Film Script, Dusk at Cubist Castle Flydaddy Records 1996
Orwell L'archipel Twin Fizz Records-Discograph 2005
Shuggie Otis, Inspiration Information, Luaka Bop, 2001 (1974)
The Pale Fountains Pacific Street Virgin 1984
Brian de Palma, Phantom of the Paradise, Twentieth Century Fox, 1974 (DVD)
Charlie Parker, The Fabulous Quartet, Vogue (LP)
Jaco Pastorius, Jaco Pastorius, CBS, 1976
Jaco Pastorius, Twins II, WEA, 1982 (LP)
Michael Penn March RCA 1989
Wilson Pickett The very best of Atlantic 1993
Pink Floyd, The Piper at the Gates of Dawn, EMI, 1967

Pink Floyd, *The Dark Side of The Moon*, EMI, 1972
Plaid, *Rest Proof Clockwork*, Warp
The Posies *Frosting On The Beater* DGC 1993
Plaid, *Not For Threes*, Warp, 1997
Police, *Every Breathe You Take The Singles*, A&M, 1986
The Polyphonic Spree *The Beginning Stages of...* Hollywood Records, Good Records 2002
Portishead *Dummy Go Beat* 1994
Portishead *Portishead Go Beat* 1997
Doug Pray, *Scratch*, Metropolitan, 2001 (DVD)
Elvis Presley, *The Legend*, vol. 1, RCA, 1983
Elvis Presley *Jailhouse Rock* Film de Richard Thorpe 1957 (VHS)
Prince, *For you*, WEA, 1978
Prince, *Prince*, BMI, 1979
Prince, *Around The world in one Day*, Warner, 1985
Bonnie 'Prince' Billy, *Master & Everyone*, Palace Records, 2003
Public Enemy, *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, Sony, 1988
Pulp *Different Class* Polygram 1995
Radiohead, *The Bends*, EMI-Parlaphone, 1995
Radiohead, *OK Computer*, EMI-Parlaphone, 1997
Radiohead, *Kid A*, EMI, 2000
Rage Against The Machine *Rage Against the Machine* Epic Records 1992
Otis Redding *Otis Blue* Atco 1965
Red Hot Chili Peppers *Blood Sugar Sex Magik* Warner Bros 1991
The Red Kross *Phase Shifter This Way Up* 1993
Lou Reed *Berlin* RCA 1973
Jimmie Rodgers, *The Singing Brakeman*, Bear Family, 1992
Jimmie Rodgers *Volume 1* Collection les triomphes de la country music Habana-JBM 2002
Sonny Rollins *Saxophone Colossus* Prestige 1956
Sam and Dave *The best of* Atlantic 1987
Sebadoh, *Bakesale*, Sub Pop, 1994
Secteur Å *Secteur Å All Stars* Secteur A 2000
The Rolling Stones, *Through the Past Darkly*, DECCA, 1966
Saddler : Grandmaster Flash & the Furious Five, *The Message*, Sugar Hil Records, 1981
Santana, *Caravanserail*, Sony, 2003
Ron Sexsmith *Cobblestone* Runway Netzwerk 2002
Shack *HMS fable* London Records 1999
The Shangri Las *Best of the Shangri-Las* Umvd 1997
Michele Shocked *Short Sharp Shocked* Mighty Sound 2003
Michele Shocked *Arkansas Traveler* Mighty Sound 2004
Paul Simon *Graceland* Warner Bros 1986
Frank Sinatra, *The Magic Collection*, ARC Records
Patti Smith *Horses* Arista 1975
Smog, *Knock Knock*, Domino Records, 1999
Snoop Dogg *Doggystyle* Atlantic 1993
Sonic Youth *Daydream Nation* Enigma 1988
Epic Soundtracks *Rise Above* Bar/None Records 1993
Sparklehorse, *Vivadixiesubmarinetransmissionplot*, Capitol, 1995

The Specials *More specials* Two tone records EMI 2002 (1980)
Phil Spector, *A Christmas Gift for You*, EMI, 1991 (1963)
Phil Spector *Back to Mono* ABKCO 1991
Dusty Springfield, *Dusty in Memphis*, Rhino, 1999 (1969)
Squeeze *East Side Story* A&M Records 1981
Candy Staton *Candy Staton* Astralwerks 2004
Steely Dan, *Aja*, MCA, 1984 (1977)
Steely Dan, *Pretzel Logic*, MCA, 1999 (1974)
Stereolab, *Sound-Dust*, Warner, 2001
Sublime *40 Oz. to Freedom* MCA 1992
Super Furry Animals *Love Kraft!* Sony BMG 2005
Suprême NTM, *Suprême NTM*, EPIC, 2002 (1998)
Swell Swell *pSycho-sPecific* 1990
James Taylor *Sweet Baby James* Warner bros 1970
Tricky, *Pre-Millennium*, Tension Islands, 1996
Triffids *Born Sandy Devotional* White Hot Records 1986
Turn on (O'Hagan, Gane, Ramsay) *Turn On* Duophonic 1997
Underworld, *Beaucoup Fish*, JBO, 1998
Underworld, *Second Toughest in the Infants*, Junior Recordings, 1996
U2, *The Unforgettable Fire*, Island, 1984
U2 *Rattle and Hum* Film de Jimmy Lovine Paramount 2000 (DVD)
Van Der Graaf Generator, *H to He Who Am he Only One*, Charisma Records, 1970 (LP).
Van Der Graaf Generator, *Pawn Hearts*, Charisma Records, 1971 (LP)
The Velvet Underground *The Velvet Underground and Nico* Verve 1967
Steve Von Till *As the Crow Flies* Neurot Recordings 2000
Tom Waits, *Blue Valentine*, Assylum, 1978 (LP)
Tom Waits, *Franks Wild Years*, Island, 1987 (LP)
Scott Walker, *Looking Back with : the Ten Early Years*, Tempel, 1997
Scott Walker, *Scott 4*, Phonogram, 1969
Scott Walker, *Climate of Hunter*, Virgin, 1983
Scott Walker, *Tilt*, Mercury Records, 1995
Weather Report, *Sweet Nighter*, Columbia, 1973 (LP)
Weather Report, *Black Market*, Columbia, 1976 (LP)
Weather Report, *Mr Gone*, CBS, 1978 (LP)
Jim White, *No Such Place*, Luaka Bop, 2001
The Tony Williams Lifetime, *Turn it Over*, Polydor, 1970 (LP)
Kathryn Williams *Old Low Light* Caw Records 2002
Michael Winterbottom, *24 Hour Party People*, 2002 (DVD)
Stevie Wonder *Songs In The Key Of Life* Motown 1976/2007
Robert Wyatt, *Rock Bottom*, Rykodisk, 1998 (1974)
Robert Wyatt, *Old Rottenhat*, Rykodisk, 1998 (1986)
Robert Wyatt, *Dondestan*, Rough Trade Records, 1991
Robert Wyatt, *Shleep*, Rykodisk, 1997
Robert Wyatt, *Ruth is Stranger than Richard*, Rykodisk, 1998 (1975)
Robert Wyatt *Cuckooland* Rykodisc 2003
XTC, *English Settlement*, Virgin, 1982
XTC, *Skylarking*, Virgin, 1986
XTC, *Oranges & Lemons*, Virgin, 1989
XTC, *Nonsuch*, Virgin, 1992

XTC, *Apple Venus I*, TVT-Idea Records, 1999
XTC, *Apple Venus II*, TVT-Idea Records, 2000
Yellow Magic Orchestra, *BGM*, Alta Records, 1992 (1981)
Yes, *Yessongs*, Atlantic, 1973 (LP)
Yes, *Relayer*, Atlantic, 1974 (LP)
Yo La Tengo *President Yo La Tengo Coyote* 1989
Neil Young *Harvest* Reprise 1972
Frank Zappa & the Mothers of Invention, *200 Motels*, Rykodisk, 1997 (1971)
Frank Zappa & the Mothers of Invention, *One Size Fits All*, Zappa Records, 1988 (1975)
Zebda, *L'Arène des rumeurs*, Nord-Sud, 1992

TABLE DES MATIÈRES

Hommages	5
-----------------------	---

Introduction

1 Quelques définitions

a) Qu'est ce que la musique populaire ?.....	8
b) Rock.....	8
c) Hip hop.....	9
d) Techno.....	10
e) Au delà des différences.....	11

2 Anciens et nouveaux sillons

a) Ethnographier les usages des supports enregistrés.....	12
b) Vers une archéologie (comparatiste) des supports enregistrés.....	13
c) Corps, perceptions, technologies.....	14
d) Individu <i>et</i> société.....	15

3 Qu'est-ce qu'une sociologie du feedback ?

a) Ce qui informe une décision.....	16
b) Le fait électricité.....	18
c) « Et le public ! Vous avez oublié le public ! » (s'écrit le public).....	20
d) Pour une généalogie du feedback.....	21

4 Un approche interdisciplinaire

a) Sciences studies.....	22
b) Un peu d'histoire.....	24
c) Sciences cognitives, psychologie compréhensive, phénoménologie, sociologie de la perception, philosophie pragmatique etc.	25

5 Types de données rassemblées et terrains	26
---	----

I L'expérience musicale : cognition, corps, réflexivité

1 Associer, situer, saisir	28
---	----

2 Une sentinelle aux aguets	30
--	----

3 Un exemple de reconfiguration	31
--	----

4 De l'expérience	32
--------------------------------	----

a) Accumuler.....	33
-------------------	----

b) L'exemple de la sicilienne.....	34
------------------------------------	----

5 Susie, les proto-concepts et les chiens verts	35
--	----

6 L'attention aux traits	38
---------------------------------------	----

7 Entendre c'est discerner

a) De la nécessité du tri sélectif.....	40
---	----

b) À quoi reconnaît-on un style ?.....	41
--	----

c) Le jeu des 7 erreurs.....	43
8 De la prise à la collection.....	44
a) Le tableau des concordances vocales.....	47
b) Percevoir la qualité esthétique.....	54
c) Déjà, les arts de la mémoire.....	57
9 La prégnance de l'espace.....	62
10 Temporalité	
a) Au fondement de l'existence.....	68
b) (courte) Variation sur le temps musical.....	72
11 Le schéma corporel.....	73
a) Le corps-frontière.....	73
b) Une limite infranchissable ? Où l'on voit que les faiblesses peuvent devenir des avantages.....	75
c) Se mettre à la place des autres.....	78
12 Apprendre avec le corps	
a) Répéter pour apprécier.....	79
b) De Woodstock à l'air guitar.....	83
c) Le corps de la star.....	84
d) Le corps de l'amateur.....	86
e) Comment le corps s'y prend.....	88
f) Intégration.....	92
g) Coordination.....	93
14 De l'imitation	
a) Imiter pour être soi-même.....	94
b) Brian Wilson et les High Llamas.....	95
c) La résistance des choses.....	97
d) Passivité versus action ?.....	99
15 Musique populaire et performance(s).....	103
16 Cognition-individu-société	
a) Et la physiologie ?.....	106
b) L'histoire des techniques est nécessairement celle de la perception.....	107
17 Tentative de synthèse	
a) Discerner.....	110
b) Réflexivité.....	111
c) La collection.....	111
d) Les supports.....	111
e) Un dialogue généralisé entre des entités hybrides.....	113

II Les instructeurs non humains

Ouverture.....	115
1 La partition.....	116
2 Le phonographe.....	117
3 La collecte (et la naissance) du son.....	119
4 Se conformer au dispositif.....	120

5 Que signifie reproduire ?	124
6 Quand le papier contracte avec le cylindre	125
7 Interprètes et supports ; de nouvelles alliances	128
8 Le producteur et la partition	130
9 Une nouvelle instruction publique (en privé)	
a) La danse des pick-ups.....	138
b) <i>Like a rolling stone</i>	139
10 La naissance d'un paradigme	
a) L'autre George.....	141
b) Adieu au temps réel et découverte d'un nouvel espace.....	142
c) La partition en exil.....	146
d) Une révolution sans antériorité ?.....	149
11 Monkees and others short stories	150
12 Le monde du recording	152
a) Apprendre le vocabulaire du rock par la reproduction des disques.....	153
b) Le modèle est-il un mur infranchissable ?.....	154
c) La "recording consciousness".....	155
13 Voyage au cœur d'un studio	157
14 Les deux principes	164
15 Universalité du système	165
16 Le hip hop et la techno : une translation généralisée	167
17 Le précédent de l'imprimerie et des instructeurs silencieux	175

III L'enquête de terrain : circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en Ile de France

Introduction : importation, appropriation, réexportation	179
1 Modalités de l'enquête	
a) Où.....	180
b) Qui ?.....	182
c) Pourquoi sont-ils (elles) jeunes ?.....	182
d) Minorités et questions de genre.....	183
e) Le panel.....	184
f) Les entretiens.....	184
g) Cartographies.....	186
h) Captations vidéo.....	188
i) Sites Internet, musiques, carnets ethnographiques.....	189
j) Représentativité ou représentation ?.....	189
2 Les débuts	
a) Le déclic.....	190

b) Les premiers chocs musicaux : variété des styles et des choix, moindre séparation entre les générations.....	198
c) L'autre musique de chambre.....	210
d) Un aperçu des ressources.....	222
Notations et enseignements.....	224
Les disquaires.....	227
Les médias et la presse.....	229
e) Le cas des rappeurs.....	232
f) Les groupes rock.....	244
g) Une sociabilité de pâté de maisons qui s'étend.....	248
3 Usages : composer (au sens de passer une alliance) avec les supports	
a) S'évaluer, apprendre, coopérer.....	254
b) Les "hybrides" et les technoïdes.....	259
c) Du côté du rock.....	276
d) Le DJ (qui ne voulait pas l'être).....	281
e) Les deux rappeurs les plus jeunes.....	283
Carnet ethnographique : le troisième sous-sol.....	287
4 L'informatique et Internet	
a) Hardware, softs et Peer to Peer.....	295
b) Les sites Internet.....	305
c) MySpace.com où comment trouver des amis "proches" grâce à un réseau mondial.....	315
5 Fabriquer et exporter sa musique	
a) Premières expériences.....	320
b) À l'approche du monde professionnel.....	325
c) Diffuser.....	332
- Territorialité ou proximité.....	332
- Les groupes "délocalisés".....	338
- Une carte de l'inégalité.....	341
6 D'un genre à l'autre.....	342
a) Des réseaux de sociabilité (essentiellement) masculins.....	342
b) Les hommes intercesseurs.....	345
c) Fatalitas ? Ontologie ?.....	352
7 Conclusions de la troisième partie	
a) Des Beatles à l'Île de France : une continuité.....	355
b) Les espaces de la musique populaire.....	357
c) Qu'est ce qu'un équipement public ?.....	359
d) Musique et territoire.....	360
e) Épilogue.....	362
IV De Boyle à la techno : une généalogie	
1 La Révolution Scientifique.....	364
2 Distinguer, classer, savoir se tenir.....	365
3 L'horloge et ses métaphores.....	367
4 La compétence instrumentale.....	369

5 « Musique ? – Présent ! – Au tableau ! »	370
6 Désaccords (majeurs) de part et d'autre du Channel	376
7 Régulation versus précision	379
8 (La théorie de) Newton se métamorphose	380
9 Naissance d'une culture technique	383
10 Le nouveau monde	389
11 De la recherche-développement	
a) Menlo.....	390
b) Les firmes électriques.....	392
12 Au cœur des machines	393
13 Ingénieur du son, producteur et entrepreneur	397
14 Elvis, Sam et les autres	399
15 Quand le public investit le laboratoire	
a) Le paradigme Elvis.....	405
b) Un nouvel espace public en (re)formation.....	405
c) Les "anglo-saxons" et la globalisation.....	406
d) Les hasards et les nécessités.....	406
 C	
O	
DA CAPO	
A	
 a) Cognition, écriture, technologie ; une même chose	408
b) La boucle de feedback	409
 Annexe I	411
Annexe II	415
Bibliographie	420
Discographie	441

Université Paul Verlaine-Metz

U.F.R Sciences Humaines et Art

Ecole doctorale perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces, sociétés (PIEMES)

Doctorat de sociologie

Feedback ! Pour une généalogie des musiques populaires

François Ribac

Sous la direction de Jean-Marc Leveratto

Résumé de la thèse

Cette thèse s'intéresse aux usages des technologies domestiques et professionnelles d'enregistrement dans la musique populaire. Le propos est de montrer que ces techniques jouent un rôle essentiel à tous les moments de l'existence (plaisir musical, sociabilité, apprentissage d'un genre musical, composition) et que leurs usages n'ont cessé d'être réinventés par des amateurs depuis qu'elles sont aisément manipulables.

Considérant un ensemble de pratiques actuelles et passées, j'essaie de montrer que la plupart des pratiques populaires en matière de musique ont en commun un usage du *feedback*, principe que l'on retrouve tant dans la technologie que dans les échanges interpersonnels. À partir de ce constat, je propose l'idée que ce type d'organisation des choses et des êtres s'inscrit dans une généalogie technologique, intellectuelle et politique qui prend sa source dans la déclinaison Britannique de la Révolution Scientifique.

Cette recherche est étayée par une enquête de terrain menée principalement en Ile de France, la mobilisation de travaux issus de l'histoire et la sociologie des sciences et des disciplines qui s'intéressent au corps sans oublier les répertoires musicaux.

Mots-clefs

Feedback, musique populaire, rock, corps, histoire et sociologie des sciences des techniques, pragmatisme, sociologie des objets, innovations